

J. F. Reichardt's  
Musikalisches Kunstmagazin.

VIII. Stück.

Auf den Tod

Carl Philipp Emanuel Bach's. \*)

Es bildete die leise schaffende Natur  
Jahrhunderte an diesem Manne,  
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.  
Sie blickte tief ihm in die Seele  
Und sah — — Schweig tiefverehrend, Muse! —  
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

\*) Seit zwey Jahrhunderten entsprangen aus der Bachschen Familie viele der größten Componisten, Organisten und Clavierspieler. Joh. Seb. Bach, der größte Künstler von allen, zeugte noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vier Söhne, die alle große Meister wurden. Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen (oder den mailändischen) und den bückeburger Bach? Alle diese hinterlassen

keine Nachfolger — wenn man den Concertmeister Bach in Bückeburg ausnimmt, dessen Sohn Claviermeister bey der regierenden Königin von Preussen ist — Keine Nachfolger, die den grossen Namen auf die Nachwelt bringen. Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schießt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe in denen sich die schöne Flut unwiederbringlich verliert.

---

## Einige Anmerkungen

z u d e n

# merkwürdigen Stücken großer Meister

im siebenten Stücke dieses Magazins.

---

Eine große vollständige Arie aus der Oper Julius Cäsar von unserm HÄNDEL sammt ihrer Begleitung von zwey Violinen und Baß macht den Anfang. Jeder Künstler und Kunstfreund von Gefühl wird die hohe Wahrheit und Kraft des Ausdrucks dieser Arie ohne mein hinzuthun fühlen; und wer meine bisherigen Bemerkungen über dieses Meisters Werke mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird sich das Wie und Warum darüber auch leicht erklären können. Ich will hier nur über das Eigene und Zweckmäßige der Instrumentalbegleitung einige Anmerkungen machen.

1) Die Stimme frey und unbedeckt wirken zu lassen; 2) sie im Tone zu erhalten und die Harmonie überall deutlich zu bezeichnen; 3) der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechung und Lücken in der Melodie zu veranlassen; 4) im Allegro den lebhaften Gang der Bewegung zu unterhalten, und 5) einige den Gesang der Oberstimme heraushebende Schatten anzubringen, dies ist der unverkennbare Zweck dieser Begleitung. Man sehe wie meister- und musterhaft er ausgeführt ist. Damit die Stimme frey wirken kann, berühren die Instrumente fast nie ihre Hauptnoten, und ist die meiste Zeit getheilt und läßt die Akkorde nur gebrochen und nachschlagend hören: oft geht sie auch blos von dem Baß begleitet, der damals immer mit dem Flügel, Violoncell und Contrabaß besetzt war; 2) um die Stimme im Ton zu erhalten, und die Harmonie überall deutlich anzudeuten, hat das Accompagnement immer nur wesentliche Akkordnoten, keine einzige durchgehende Note mit der Singstimme, 3) um der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechungen und Lücken in der Melodie zu lassen, führen die Violinen auf eine äußerst eindringliche und den Ausdruck des Ganzen sehr verstärkende Weise den bedeutenden Gesang des ersten Taktes auf die Worte: *piangerò* durch das ganze Largo durch. So wie HÄNDEL in seinen Chören die große Feinheit fast immer beobachtet, denselben Worten auch durch alle Stimmen immer dieselbe Melodie zu geben, wodurch seine Chöre vorzüglich so tiefen bleibenden Eindruck beym Zuhörer machen, so hat er in seinen Arien auch sehr oft die Feinheit den Hauptgedanken in der Begleitung zu Zwischensätzen zu gebrauchen, und hier ist das nicht nur von Seiten der musikalischen Bearbeitung ganz vorzüglich schön durchgeführt, sondern es trägt auch noch zum Ausdruck des Hauptinhalts der Worte außerordentlich viel bey. Die Worte heißen:

*Piangerò*

Piangerò la forte mia	Klagen werd' ich mein Geschick,
Si crudele e tanta ria	Ach so hart so grausam! —
Finche vita in petto avrò	Bis das Leben mir entflieht.

und dazu seufzt die Begleitung immer fort: piangerò. Wie im Allegro 4) die Instrumente die Bewegung ununterbrochen unterhalten fällt in die Augen: 5) die Unifini in allen Instrumenten dienen der Singstimme zum Schatten die ihre hohen schneidenden Töne noch mehr herausheben.

Diese meisterhafte Begleitung die der Singstimme nur zur Stütze und vollkommenen Wirkung dient, setzt aber auch Singstimmen voraus die wirklich schön und klingend und ächt gebildet sind: Stimmen, wie sie die Faulstina, Astroa, Farinelli, Salimbene, Carezzini, Senesino, Raff, Romani und noch mehrere in dem schönen Zeitalter durch Natur und ächte Bildung hatten, und wie man sie jetzt nur an einer *Mara* findet. Daß solche Stimmen jetzt so höchst selten gefunden werden, ist eine der Hauptursachen, warum die meisten Componisten jetzt für den Gesang und dessen Begleitung arbeiten müssen, als es sich eigentlich der Natur der Sache nach nur für soloblasende Waldhörner und dergleichen Instrumente gehört, bey denen das Orchester alles das ausfüllen muß, was dem Soloinstrumente seiner Natur nach abgeht und alles das bedecken muß, was auch die vollkommensten Ausüben solcher Instrumente nicht vermögend sind mit der Vollkommenheit und Sicherheit hervorzubringen, als die übrigen dem Instrumente natürlichen Sachen. Uebrigens ist diese Arie aus einer Sammlung genommen, die ich meinen Lesern bekannt machen muß. Es ist ein großes in Kupfer gestochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches die schönsten Arien aus den meisten Opern enthält, die von *Händel* in *London* aufgeführt worden sind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon hersehen, überzeugt, daß man sich dieses Werk, daß die Blüten und Blumen der meisten *Händelschen* Opern enthält, leichter verschaffen kann, als die Opern selbst, die nur zum Theil in Kupfer gestochen sind. Er heißt: *Apollo's Feast or the Harmony of the opera stage being a well-chosen Collection of the favourite et most celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Instruments the whole fairly engraven et carefully corrected* (Dieses letzte ist nicht wahr.) containing 231 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Caterine street in the strand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange. Ein dritter Theil dieser Sammlung, der aus 209 Kupferplatten besteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: In this, and the Ist Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas. Das ist nun nicht so ganz wahr, indeß enthalten beyde Theile — der zweyte, den ich nicht besitze, muß Werke eines andern Meisters enthalten — doch die schönsten Arien aus den meisten *Händelschen* Opern und zwar aus *Giulio Cesare, Flavio, Muzio Scevola, Othone, Floridante, Tamerlano, Rinaldo, Tolomeo, Admeto, Alleffandro, Rodelinda Scipio, Siroe, Radamisto, Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern sind in diesem Werke größtentheils englisch abgedruckt, auch enthalten viele Arien neben der italiänischen Poesie einen untergelegten englischen Text. Die meisten Arien sind in vollständiger Partitur abgedruckt und da wo nur eine Violinstimme und der Bass neben der Singstimme steht, — zuweilen steht auch blos Violino unis. über der Singstimme — ist wohl auch bey der Aufführung, nach der damaligen Simplicität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singstimme weiter keine Begleitung gewesen, und man findet sie auch so in den vollstimmig gestochenen Partituren; die meisten Arien haben indeß zwey Violinen, Bratsche und Bass: einige auch blasende Instrumente, die man damals noch sehr zu hervorstechender und ganz bestimmter Wirkung aufsparte. Die Singstimme der meisten Diskantarien ist im Violinschlüssel, nur selten, und meist bey tiefem fast *Cour'Altarien* im Diskantschlüssel. Man ist damals in *London* eben so klug gewesen als man es jetzt in *Berlin* ist: zu großen heroischen Rollen auch die Bassstimme auf dem italiänischen Operntheater zu gebrauchen: es ist eine Freude die schönen *Händelschen* Bassarien anzusehen, die nicht Diskantarien seyn wollen, sondern ächte Bassarien sind und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meisten Arien sind am Ende noch für eine

eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberstimme aus den Ritornells so wohl als von der Singeparthie Note für Note stehen. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händel'schen Opern.

Nun folgt eine kleine Cavatine aus der französischen Oper *Castor et Pollux* von Rameau: die mir ein Muster von wahrer Deklamation zu seyn scheint, und die dabey zugleich einen so lieben ausdrucksvollen Gesang hat, und von sehr bedeutender kräftiger Harmonie unterstützt wird. *Quelle foible victoire*, wie da die Melodie in engen Intervallen einhergeht und sich hinab senkt, und wie schön und nachdrücklich sie auf dem zweyten Verse, *lorsqu'on perd un bien sans retour*, steigt ohne einen Sprung zu thun der den neuen Klage-ton der Melodie unterbräche. Und wie sie nun zu den Worten: *La vengeance plait à la gloire* höher steigt und nach dem nachdrucksvoll hochgehaltenen *mais* zu den Worten: *ne console pas l'amour*, trostlos hinabsinkt: und dann bey Wiederholung der beyden Verse noch höher steigt und am Ende noch tiefer fällt als vorher, und das alles so natürlich, daß der weiteste Schritt hinauf eine Quarte, der größte Fall eine Quinte ist. Man lasse sich nicht durch das Auge verleiten zu glauben, daß der höhere Ton auf die Sylbe *un* im zweyten Verse gegen die Wahrheit der Deklamation sey. Es trifft hier ein was Moritz in seinem Versuch einer deutschen Prosodie sehr richtig bemerkt. Er sagt Seite 3. „Es ist der Natur der Sache gemäß, daß die Höhe des Tons sehr oft auf die kurze Sylbe fallen muß: denn diese Höhe ist ja Ausdruck des Affekts und der Affekt wartet nicht mit seinem Ausdruck, bis er an die Hauptsylbe des Worts kömmt; sondern reißt an sich was ihm am nächsten liegt und läßt alsdann das Folgende ruhig nachtönen. Der Affekt kann der Hauptsylbe wohl den Ton, aber nicht die ihr eigene Länge rauben.“ Hier ganz der Fall: *bien* das um einen Ton tiefer ist, hat seine volle Länge. Auch die innigere Herzlichkeit und Annehmlichkeit die die Melodie durch diesen höheren Ton erhält kommt hier mit in Betracht. Die Bewegung in der Deklamation ist auch vortreflich, nur bey den Worten: *la vengeance plait à la gloire* lebhaft, sonst überall in langsamem Trauerschritt einhergehend.

Die Modulation ist auch ganz meisterhaft geführt: die beyden ersten klagenden Verse bleiben in F mol, der dritte sich erhebende starke Vers weicht ins as aus; bey der Wiederholung berührt er F und B und G und C dur auf eine frappante und doch gar nicht harte Weise und das Einlenken und Zurücksinken in F mol zum letzten Verse ist von der unfehlbarsten tragischen Wirkung. Eine wahre Schönheit ist noch das schnelle Zurücktreten in den vorletzten Akkord, auf die Sylbe *mais* im dritten Takte des zweyten Theils. Der Gang des Basses ist auch groß und von Bedeutung.

Es ist gar nicht zu verwundern wenn Händels und Rameau's Werke zu einer Zeit da in Italien schon große Mißbräuche die Kunst zu entstellen angingen, so auf GLÜCK wirkten, daß er die Bahn, die er bis zu ihrer Bekanntschaft gewandelt war, schnell verließ und sich aus den Gefühlen und Reminiscenzen, die die Werke dieser beyden Meister in ihm zurückließen, einen Styl bildete der fürs Theatralische so hoch wirkend geworden ist.

Ich lasse nun noch eine allerliebste kleine Arie aus dem Intermezzo *la Zingaretta* von Leonardo Leo folgen um zu zeigen unter welchem richtigen und feinen Geschmack die großen Künstler damaliger Zeit jeden Gegenstand bearbeiteten. Jeder Künstler wird hier gleich die sichere Meisterhand erkennen, aber dennoch wird es sich ist wohl so leicht niemand einfallen lassen, daß das liebe naive-komische Stück von dem großen Kirchenkomponisten und dem heroischen Opernkomponisten Leo sey. Und doch ist es von ihm, und das ganze Intermezzo ist in diesem ächt naive-komischen Styl gearbeitet. Alles ist hier dem Gegenstande angemessen, bis auf die häufigen kleinen Vorschläge in der Begleitung, die man umsonst in einem seiner ernsthaften Stücke suchen würde. Ein kleiner ächt komischer Zug der den feinen Beobachter zeigt, ist das Anticipiren und lange Aushalten des Artikels *La*. Es ist nemlich ein Zigeunermädchen die ihre Wahrsagertünste ausruft; und bey allen solchen Ausrufen

fen der Stimmen wird man bemerken, daß sie, um sich durchzuschreien und gehört zu werden, irgend einen offenen Vokal in ihrem Ausrufungsworte festhalten und auf dem die Stimme möglichst erheben; und die meiste Zeit ist es eine kurze unbedeutende Sylbe mit der sie diese Operation vornehmen. Dies ist hier sehr treffend und wirkend nachgeahmt.

Die Cavatine, von Naumann, aus der Oper *Protesilao* wird allen meinen singenden Lesern gewiß ein vorzüglich willkommenes Stück seyn: denn dem Sänger muß Naumann durch die große Naivität und Faßlichkeit seiner Melodien einer der besten und erwünschtesten Componisten seyn. Diese Cavatine ist aber auch für den Künstler selbst ein sehr merkwürdiges achtungswerthes Stück; sie ist eines **GLUCKS** würdig. Nicht daß **GLUCK** die Worte:

Gelido nelle vene  
 Mi scorre il sangue al core,  
 reggere a tante pene  
 quest' alma mia non fa.

so würde gefaßt und ausgedrückt haben. **GLUCK** hatte in seinen letzten ihn verewigenden Arbeiten immer nur die strengste Wahrheit und höchste Kraft des Ausdrucks zum Augenmerk. In seinem beliebten *Rondo* des *Orfeo*: *Che farò senza Euridice*, hat er den Italianern und seinem Sänger Guadogno zu Gefallen gewissermaßen zum letztenmale, den Grazien auf Kosten seiner Göttin der tragischen Muse geopfert. Hier in Naumanns Gesang sieht man durch das ganze Stück den Komponisten dem angenehmer gefälliger Gesang zur Natur geworden, der sanfte Nührung der starken Erschütterung vorzieht, der seinen Sänger, dessen Bequemlichkeit und Vortheil, und sein Zeitalter nie aus den Augen läßt. — Von der Seite ist also wohl kein Componist verschiedener von **GLUCK**. Aber die Dekonomie des ganzen Stücks, die Wahl und Benutzung der Instrumente: außer dem gewöhnlichen Orchester, weben das obligate Violoncell und Bassons ein mahlerisches Trauergewand — und ganz vorzüglich der achte theatralische Eintritt des **CHORS** mit dem unvorbereiteten Sekundenakkord, und der über dem leise singenden, die Königin beklagenden, Chor, fortgehende dominirende Gesang der Hauptstimme. Dies thut eine hinreißende Wirkung auf jedes fühlende Herz.

Zu Befriedigung der Neugierde meiner Leser die wohl davon gehört haben, daß ich vor 2 Jahren die Oper *Protesilao* gemeinschaftlich mit Naumann komponirte, füge ich hier eine Cavatine aus meinem Akte bey: über die man von mir selbst keinen Commentar erwarten wird. Aber die Geschichte dieser gemeinschaftlichen Komposition kann ich meinen Lesern wohl erzählen. Naumann war im Jahr 1789 hier in Berlin, um seine Oper *Medea* aufzuführen: und ich sollte in dem Jahre schon die Reise nach Italien machen die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweyte Oper für den Carneval sollte *Fedra* von Paisiello seyn, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von zwey Akten, und Naumann und ich lofeten um die Akte. Mir fiel der erste zu. Indes nahmen wir uns beyde gleich vor, daß jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem ersten Akt fertig war, gieng ich an den zweyten, wurde auch damit bis zur ersten Probe des Naumannschen zweyten Akts fertig, und gab meine bereits ins Reine geschriebene Partitur des zweyten Akts an diesem Tage an Naumann, damit auch er sich die Lust machte, zu sehen, wie wir beyde den Akt verschieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir Naumann geschrieben, daß er nun auch den ersten Akt bearbeitet habe.

Francisco Feo.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu fan-cto ex ma-ri-a vir-gi-

ne et ho — mo et ho — mo et ho — mo et ho — mo  
 et ho mo fac - tus et ho mo fac - tus ho - mo

Cru-ci - - fi-xus e-ti-am pro no - bis  
 Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no - - - - - bis  
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

Paf - fus paf - fus et fe -  
 bis sub Pon-ti-o Pi - la - to

pul - tus et se - pul - tus et fe - pul - tus est.

## P e r g o l e s i .

Recitativo .

Di costei par - lo a cui na - tu - ra e a - mo - re fo - lo permio do - lor permio di -

6 5<sup>b</sup> 6 7<sup>b</sup><sub>5</sub>

spet - to ar - mò di rab - bia il pet - to tal - che sprezz - za i fo - spi - ri e le que -

4<sup>h</sup> 6 7<sup>b</sup><sub>5</sub>

re - le non cu - ra il pianto e ri - de al - le mie pe - ne Ah perchè non pos'

4<sup>h</sup> 6 4<sup>h</sup><sub>3</sub> 6

i - o vin - cer del co - re l' o - sti - na - to vo - ler che mi da morte e di lei che ne - mi - ca

5 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 4<sup>h</sup>

è di pieta - de feg - uen - do il rio co - stu - me cangiargl' af - fet - ti in o - dio e cru - del - ta - de.

7<sup>b</sup><sub>5</sub> 6 4<sup>h</sup> 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 4<sup>h</sup> 6

Cavatina

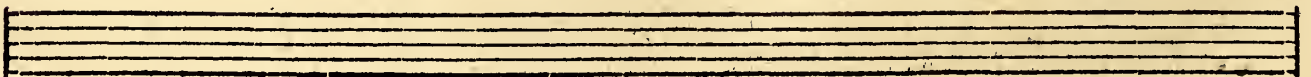
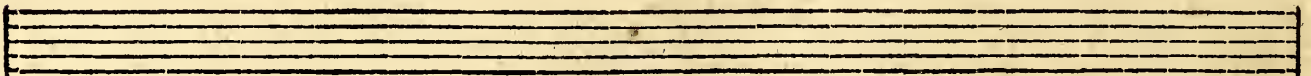
Largo.

Tu do - vre - fti a - mor ti - ran - no

o sce - ma - re in me l'af - fan - no o ad - dol - ci - re il

fuo ri - go - re o ad - dol - ci - re il fuo ri - gor il

fuo ri - gor.





H a e n d e l.

Adagio.

Fa - te-mi o Ciel, al - men ve-der l'a-ma-to ben l'a-ma-to ben o Ciel al-

men con - ten - to poi soffrir po-troilmio fa - to conten - to poi sof-

frir — po-troilmio fa - to. Fa - te-mi o Ciel al-men veder l'a-ma-to

ben l'a - ma - to ben con - ten-to poi sof-frir — po - trò - po - tròilmio fa -

to con-ten-to poi — foffrir po-trò il mio fa —

to con-ten-ta poi foffrir — — po-trò il mio fa — to.

*Clav.*

C l e r a m b a u l t.

Dieu des Mers, fuf-pen-dez — — l'in-con-stance de

l'On - de Cal-mez — les vents im-pe-tu-

eux l'a - mour ex - po - se à vos flots dange - reux le plus fi - dè - le a mant du

mon - - de

Dieu des Mers fuf - pen - dez - l'in - con - stan - ce de l'on - de

cal - mez - les vents impe - tu - eux l'a - mour ex -

po - se à vos flots dange - reux le plus fi - dè - le a mant du mon - de l'a mour ex -

po - fea vos flots dan-ge-reux le plus fi - de le a-mant du mon - de

## Alessandro Scarlatti.

Allegro.

Scher -

- za Scher - za scherza a'mando la Ron-di-nel - la

lie-ta go-de la Tor-to-rel - - la io fo - la mi-se-ra

non fo go-der io so - la mi-se-ra non so go-der

Scherza a - mando la Ron-di - nel - la lie-ta go-de la Tor-to -

rel - la, Scherza la Rondi - nel - la go - de la Torto - rel - la io fo - la

mi-fe - ra non fo go - der, Scherza la Rondi - nel - la, go - de la Torto -

rel - la io fo - la mi - fe - ra non fo go - der nò

io fo - la mi - fe - ra, non fo go - der non fo go - der.

*Sopr. 1.*  
*Alto 1.*

*Ten. 1.*  
*Basso 1.*

*Sopr. 2.*  
*Alto 2.*

*Ten. 2.*  
*Basso 2.*

*Sopr. 3.*  
*Alto 3.*

*Ten. 3.*  
*Basso 3.*

*Sopr. 4.*  
*Alto 4.*

*Ten. 4.*  
*Basso 4.*

*Contin.*

*Solo.*

*p*

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -  
Ky - - ri - -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - fon

Ky - ri - e e lei - fon

Ky - ri - e e lei - fon

*p*

*t7*

le - - - i - fon e - le e - le i -  
 lei fon e le i i

le - fon e - le i - fon e - le i -  
 e e - le - i - fon e - le i -

Ky - ri - e e - le - i -  
 lei fon e - le e - le i -  
 e

e Ky - ri - e e - le - i -  
 le - i -

Ky ri e ri e  
 Ky - ri e e - lei - fon e - le - i -

6/4 5/3

This musical score is for a piece in 3/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "fon fon", "fon fon", "Ky ri e lei", "fon Ky ri e", and "fon fon". The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line, with some words like "Ky ri e lei" and "Ky ri e" spanning across multiple measures. The piano accompaniment includes some figured bass notation at the bottom of the page, specifically the numbers 6, 6, 6, 6, 7, and 7.

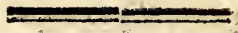


Ky - ri - e Ky - ri - e  
Ky - ri - e e - lei - fon

fon Ky - ri - e e - lei - fon

Ky - ri - e

e - le - i - fon Ky Ky - ri - e e -  
Ky - ri - e Ky - ri - e



*Solo*

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto) with lyrics "Ky - ri -". The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "Ky - ri - e". The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "lei - e - le - i - fon fon". The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Piano accompaniment for the third system, consisting of a single bass staff. It includes dynamic markings *pp* and *6*, and a fermata over the final note. The time signature is 3/4.

e, Ky - ri - Ky e - e - lei - fon, e -  
 e - Ky Ky - ri - e e - le - i

*Tutti*

Ky - ri - e,  
 Ky - ri - e

*Tutti*

Ky - ri - e,  
 Tu Ky - ri - e

*Tutti*

Ky - ri - e

*f* \*      *p*      \*      2\*

lei - fon  
 fon  
 e - le - i - fon Ky ri e  
 e - le - i - fon e - le - ri  
 e - le - i - fon Ky Ky ri  
 e - le - i - fon e - le - fon Ky - ri - e  
 Ky - ri - e  
 e - le - i - fon e - le - lei  
 \* t. f. 2 3

*Solo.* Ky - ri -

*Solo.*

e - e - lei - fon  
le - i - fon e - le - i - fon

e - e - le - i - fon  
i - fon

*ff* e Ky - ri - e e - le - i - fon  
*f* e Ky - ri - e e - le - i - fon  
i fon fon

lei e - le - i - fon  
e e - le - i - fon

fon - e - le - i - fon

4 5 4 3 6

*Solo*

*fr*

e, Ky - ri - e e le - i - fon

Ky - ri -

Ky e ri -

Ky - ri -

7 6 t. f.

*Tutti*

The musical score is written for a vocal ensemble in 3/4 time, marked *Tutti*. It consists of ten systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are: "e le i fon e". The score features various musical notations including notes, rests, and slurs. The lyrics are distributed across the systems as follows: System 1: "e le i fon e"; System 2: "e le i fon e"; System 3: "e le i fon e"; System 4: "e e lei fon e"; System 5: "e lei e le i fon e le i"; System 6: "e e lei e lei"; System 7: "e le"; System 8: "e e e le lei i fon e"; System 9: (no lyrics); System 10: (no lyrics).

le e - le - i - fon e - le - i - fon  
fon e i - fon e - le - i - fon  
le i - fon e - le - i - fon  
fon Ky - ri e e - le - i - fon  
lei fon e - le - i - fon  
fon e - le - i - fon  
Ky fon ri - e e - le - i - fon  
lei i - fon e - le - i - fon  
le fon e i - fon e - le - i - fon  
fon e - le - i - fon

4  
5



Christe eleison a 2 Cori voci Concertante

C. F a f c h.

*Coro I.*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basfo

Chri - fte e - le - i - fon

*Coro II.*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basfo  
e Organo

Org.

Chri - fte e - lei - fon, e -

6 6 4 6 4 6

lei - fon e - lei - fon Chri - fte e - lei  
le - i - fon fon e - le - i

lei - fon e - lei - fon Chri - fte

le - i - fon fon

le - i - fon Chri - fte e - lei - fon

Chri - fte e

pp 6 4 7 3

fon Chri - ste e - le - i - fon e

Chri - ste e - le - i - fon e -

6 6 7 4

lei - fon e - lei - fon Chri Chri - ste e -

le - i - fon Chri - ste e - lei - fon

lei fon Chri - ste e - lei - fon

7 6 4 5b 5b

lei  
le

fon Chri-ste e - le - i  
i

fon e le Chri-ste e

5 5 = 43 7 16 7 4 3

fon e - le - i - fon - e - lei Chri - ste e le - i fon fon e

Chri - ste e - le i - fon

Chri - ste le e - lei - fon

e - le - i - fon e - le - i fon e - le - i  
 lei - fon e - le i fon e - le - i  
 e - le - i fon e - le - i - fon e - le - i  
 e - le

*pp* 7 5 7 6 *p* 6 5 4 7

fon e - le Chri - ste Chri - ste e le i - fon  
 fon e le i - fon i - fon  
 lei - fon e - le e - le  
 fon e - le

7 4 6 6 4 3 5 5 6 7 4 3 5 3

e - le i - fon  
 e - lei- fon e le -  
 e - le e - le  
 e - le - i - fon e - le  
 i - fon fon Chri-  
 i fon  
 e - le - i - fon - e - le - i

6 3 9 7 7 9 3 9 8 7

Chri - ste e - le - i - fon e - le - i - fon  
 Chri - ste e - le - i - fon  
 Chri - ste e - le - i - fon e - le - i - fon  
 Chri - ste Chri - ste e - le - i - fon e - le - i - fon  
 Chri - ste Chri - ste e - le - i - fon e - le - i - fon

7 6 4 7 7 6 5

## Einige Anmerkungen zu den Merkwürdigen Stücken verschiedener Meister.

**I**ch greife in den großen Vorrath von Stücken aller Art, die ich seit mehreren Jahren für dieses Werk dem ich eine weit größere Ausdehnung zu geben hoffte, bestimmte, um zum Beschluß noch von allem etwas zu geben, und beschließe mit Auszügen aus einem Werke, das an Fleiß und Kunstvollendung alles übertrifft, was ich bisher meinen Lesern vorlegte.

Erst ein paar kleine Stücke aus einem Motett von *Feo*, die eben nicht im Stande sind, einen Begriff von dem großen Verdienst dieses unsterblichen Künstlers zu geben, die aber dazu dienen können zu zeigen, daß die enharmonischen Rückungen, in die igt manche sonst schäßbare Componisten so viel Werth setzen, daß sie meinen sie müßten sie überall, von der großen Oper bis zum niedrigkomischen Intermezzo anbringen, ohne zu bedenken wie selten sie glücklich angebracht sind, und daß das Verdienst sie bloß angebracht zu haben so äußerst gering ist, — daß diese auch damals schon sehr übl'ich waren; und selbst die kluge Vorsicht die Wechselung nicht auf der Stelle anzudeuten, um den Ausüber nicht zu irren und lieber das Ansehen eines orthographischen Fehlers zu dulden, nicht unangewand blieb. Der Fall ist hier eben beym ersten Stück im dritten Takt in der Oberstimme wo *Cis* in *Des* verwandelt wird, der Componist es aber als *Cis* gelassen hat; eben so im fünften Takt im Tenor, wo *Es* zu *Dis* wird. Der Componist scheint hier diese enharmonische Rückungen mit gutem Vorbedacht angebracht zu haben, um das Unbegreifliche und Uebernatürliche der Worte auszudrücken. Die letzten Worte: *homo factus est*, sind auch durch die hohen und langen Noten, durch die Pause und die drauf folgende Wiederholung des Wortes *homo* meisterhaft deklamirt. An dem zweyten Stück ist die natürliche Führung der Imitationen des schönen ausdrückvollen Themas, und die so ganz ungesuchte Augmentation desselben im Vaf merkwürdig. Auch ist wieder der Ausdruck des Wortes *Passus* von großer Kraft. Die enharmonische Rückung im neunten Takt wo *B* zu *Ais* wird, ist leicht zu erkennen. — Uebrigens ist *Francesco Feo* ein Zeitgenosse *Leonardo Leo's*, der wie dieser in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Kunst verherrlichte. Nach einer großen Messe und einem Motett alla *Capella*, so ich von ihm besitze, ist er einer der allergrößten Kirchencomponisten die Italien je gehabt hat: ich würde jene Messe für das Meisterstück des *Leonardo Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines sehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Capellmeisters *Sala* in *Neapel* die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Messe ist für 10 Singstimmen und ein ganz vollständiges Orchester von Violinen, Bratschen, Violoncellen, Hoboen, Flöten, Sagotten, Waldhörnern und Trompeten geschrieben; und die Benutzung und Bearbeitung der blasenden Instrumente, die zuweilen ein eignes Orchester gegen das Orchester der Saiteninstrumente formiren, muß alle die neuern Componisten, die sich einbilden in einer solchen Anwendung der Blasinstrumente neu und Original zu seyn, eben so beschämen wie mich selbst. Es ist diese Messe eines der seltenen ächten Kunstwerke, - denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht. Die Verehrer *Händels* und *Bachs* werden sie eben so gewiß für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der größten italiänischen Componisten halten. *Feo* muß wenig von seinen Arbeiten haben bekannt werden lassen; seine Sachen sind sehr schwer zu haben. Noch muß ich eines komischen Intermezzo's von diesem großen Meister erwähnen, das mit außerordentlichem Wiß in ächt komischen Styl geschrieben ist, wobey aber, wie in den Werken aller großen Meister vortrefliche korrekte Arbeit ist.

Nun folgt ein Recitativ und eine kleine Cavatine aus einer *Cantate* von *Pergolesi*, die, wie alle Arbeiten dieses Mannes von einem schönen Talent, von tiefen Gefühl und dem Genuß eines schönen Zeitalters zeugen, aber auch, wie alle seine übrige Arbeiten den unpartheyischen aufgeklärten Künstler beklagen läßt, daß dieser Genievolle junge Mann die hohe Schule der damaligen Zeit vernachlässigte, ehe den Beyfall der Menge suchte, der seinem schönen Talent nicht fehlen konnte, eh' er sich der Kunst und des Beyfalls ächter Künstler versichert hatte, und endlich sogar aus der Quelle der Vergnügungen, die ihm der Volksbeyfall in *Rom* und *Neapel* in seinem dreyßigsten Jahre eröffnete, in vollen Zügen trank, so daß seine Gesundheit in wenigen Jahren erlag

erlag und der Tod ihn im sechs und dreyßigsten Jahre schon reif und abgeblüht fand. Vielleicht sang er diese Cantate in seiner letzten Zeit, da die Liebe im acht italiänischen Sinne jede Marter über ihn ausgoß: sie hat ganz den starken erschütternden Ausdruck der tiefsten bittersten Schmerzen. In der kleinen *Cavatine* führt die Begleitung den ersten Takt, der herzerreißend klagt, immer durch; die Harmonie, und der Gang der Mittelstimme zu diesem ersten Takte zeigt den Naturalisten, der zu seiner glücklich gefundenen Melodie die Harmonie mit dem Ohre sucht. — Der harmonische und melodische Schluß bey den Worten *Amor tiranno* zeigt den bloß leidenschaftlichen Künstler, der sich seinem Affekt überläßt, und an die rechtmäßige Behandlung der Worte nicht denkt. Affektvoller könnte aber der Gesang nicht seyn, der am Ende vorzüglich durch die vortrefliche Benutzung der Begleitung zu einer Höhe steigt die dem Herzen wehe thut. — Und so kehre sich Herz und Sinn und Verstand und alles was im Künstler lebt zu dem folgenden Meistergesange unsers großen *Jändels*: dem ich kein Wort weiter beyfuge, als: *singt ihn, und singt ihn wieder und immer wieder, und euer Ohr und Sinn wird sich der Wahrheit und einzigen ächten Kunstschöne weihen und ihr treu bleiben.*

Und nun wundre man sich nicht, daß ich eine Arie aus einer *Cantate* von *Clerambault* folgen lasse. Man singe sie, und man wird bald erkennen und fühlen, daß die Wahrheit und Simplicität darinnen herrscht, die die Werke unsrer *Jändel* und *Glucke* besetzt. Auch ist die Begleitung einer Flöte, einer Violine und eines Violoncell die mit der Singstimme einen fortdauernden vierstimmigen Satz machen sehr fein gewählt und geführt. *Scarlatti* schliesse den Reihn mit lieblichem Scherze, und zeige wie auch den die großen Künstler damaliger Zeit, wahr und angenehm zu behandeln wußten!

Und nun beschliesse ich mein ganzes Werk mit einigen Stücken, aus einem Kunstwerke, zu dessen ächter Schätzung und Beherzigung ich so gerne alle meine Leser gebildet sehen möchte. Ich fürchte daß sie ist noch für die meisten unbenutzt da stehen werden. Achte Künstler werden es mir aber desto inniger danken, daß ich sie in den Vorhof dieses Heiligthums führe. Es sind dieses die beyden ersten Sätze aus einer vierhörigen, oder sechzehnstimrigen Messe unsers vortreflichen *Sasch*. Vor acht Jahren brachte ich aus Italien eine große vierhörige Messe von *Orazio Benevoli* mit, die, ob sie gleich eines der merkwürdigsten Werke aus der italiänischen Schule ist doch nicht mit der vollkommenen Reiniqkeit, Strenge und feinen Critik gearbeitet ist, die die höhere Theorie und raffinirte Critik der deutschen Componisten jetzt zur Pflicht macht. Dieses Werk erzeugte bey Herrn *Sasch* den Vorsatz seine ehreuwolle musikalische Laufbahn mit einer solchen bestmöglichst gearbeiteten sechzehnstimrigen Messe zu beschließen; und er hat sich durch keine Zerstreung, durch kein Geschäft, ja selbst nicht durch tödtliche Krankheit abhalten lassen, dieses mühsame grosse Werk zu vollenden und selbst ist, da er es mit einem Fleiß und Erfolg beendet hat, der die Hochachtung seiner wärmsten Freunde und Verehrer noch um vieles erhöhen mußte, ruht er nicht, sondern strebt immer fort dem Werke die ganze Vollendung zu geben.

In der angenehmen Zuversicht, daß er mir bald erlaubt dem ganzen europäischen Kunstpublikum die Herausgabe des ganzen vollständigen Werkes anzukündigen, leg' ich hier unterdeß, mit seiner Erlaubniß, dem deutschen Publikum die beiden ersten Sätze davon, zum lieblichen Vorschmack, vor. Die Kenner darf ich wohl nicht erst mit Worten aufmerksam machen auf den schönen gedachten kräftigen Gang der Harmonie, auf die natürliche überall leichte und oft sehr bedeutenden Fortschreitungen in jeder Stimme, auch die bedeutenden Eintritte der Stimmen, die die Hauptmelodie führen und auf die sehr zweckmäßige Vertheilung derselben durch alle vier Chöre, so daß keines das dominirende Chor wird, sondern alle immer meisterlich in einander greifen und so ein Ganzes bilden, das bey der großen Mannigfaltigkeit eine gar schöne hohe Einheit hat. Jedem einzelnen Theile folgt das Ohr gar leicht und die große Deutlichkeit und Klarheit in allen Theilen erleichtert dem innern Sinne das Fassen, Ueberblicken und Beherzigen des Ganzen so sehr, daß daraus ein so angenehmer behaglicher und vollständiger Kunstgenuß entspringt als die Kunst in der Art vielleicht nur je gewährt hat.

Auch der Kunstdilettante soll Genuß haben an dem schönen gesangvollen achtstimmigen Satze, der bey der schönsten Arbeit zugleich ein Muster des edelsten weisgeführten Gesanges ist und zwischen den sechzehnstimrigen Sätzen vortrefliche herzüehrende Wirkung thut.

Fort-

## Fortgesetztes chronologisches Verzeichniß

der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke

v o n

Johann Friedrich Reichardt.



(Man sehe im vierten Stück S. 207. wo ich dieses Verzeichniß, zu welchem mich unvollständige Verzeichnisse in Kunstjournalen und falsche Anzeigen in Messkatalogen bewogen, angefangen habe. Von denen damals in den Händen der Verleger sich befindenden Werken sind die beiden ersten hier angezeigten herausgekommen.)

1 7 8 3.

- 37) Lieder von Gleim und Jacobi. Gorha bey Ettinger.  
38) Kleine Clavier- und Singestücke. Königsberg bey Dengel.

1 7 8 4.

- 39) Weinachtscantilene von Claudius. Im Clavierauszuge.

1 7 8 5.

- 40) VI. Rondò pour le Forte-piano. Chez Sieber à Paris.  
41) IV. Quintettes pour le Forte-piano, 2 Flutes, ou Hautbois et 2 Cors de Chasse.  
42) IV. Sonates pour le Forte-piano. Chez le Duc à Paris.  
43) II. Sonates dans le Journal de Musique. — —  
44) Zändels Jugend.

1 7 8 6.

- 45) *Cantus lugubris in obitum Friderici Magni.* (in Paris in vollständiger Partitur gestochen.)

1 7 8 7.

- 46) J. F. Reichardt an das deutsche Publikum, seine franz. Opern betreffend.  
47) Lieder für Kinder. Dritter Theil.  
48) Auszüge aus der italiänischen Passion in Cramers Flora.

1 7 8 8.

- 49) Sonate für den Flügel und die Violine. Berlin bey Kellstab.  
50) Einzelne Lieder und Tänze aus der italiänischen Oper *Andromeda* im Claviermagazin und in Harmonie und Melodie. Berlin bey Kellstab.  
51) *Overture dell' Opera Andromeda.* per il Cembalo, Berlino.



## 1789.

- 52) *Cori e balli dell' Opera Protefilao*. Berlino appresso Rellstab.  
 53) *Einige Szenen aus Shakespears Macbeth*. Berlin bey Rellstab.  
 54) *Deutsche Oden und Lieder*. Leipzig bey Göschen.

## 1790.

- 55) *Geistliche Lieder von Lavater*. Winterthur bey Steiner.  
 56) *Lieder für Kinder*. Viertes Theil. Braunschweig in der Schulbuchhandlung.  
 57) *Cäcilia*. Erstes Stück. Berlin im Verlage des Autors.

(Es folgen noch 3 Stücke. Worauf die heilige Cäcilia folgen soll die ebenfalls aus 4 Stücken bestehet und lauter merkwürdige Compositionen von alten großen italiänischen Componisten enthalten wird.)

- 58) *Musikalisches Kunstmagazin*. Zweiter Band aus Vier Stücken (V - VIII. St.) bestehend. Berlin im Verlage des Autors.  
 59) *Geist des musikalischen Kunstmagazins*, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusätzen vermehrten Exemplar des Kunstmagazins herausgegeben von J. A.  
 60) *Skizzen von großen Componisten*.  
 61) *Nachrichten und Anekdoten zur Geschichte der Musik als Berichtigungen und Zusätze zu dem Gerberschen Lexicon der Tonkünstler* herausgegeben.  
 62) *Musik zu Göthes Werken*. In 6 Theilen folgende Werke enthaltend:  
 Erster Theil. *Lieder im Volkton und höhere Gesänge*.

(Enthalten alle musikalischen Oden und Lieder aus dem Achten Bande der neuen Ausgabe von Göthes Schriften und einige nicht darinnen befindliche.)

Zweiter Theil. *Erwin und Elmire*. Ein Singespiel im Clavierauszuge. Das Stück ist ganz durchkomponirt und kann bey Concertaufführungen so gut als fürs Theater angewandt werden.

Dritter Theil. *Claudine von Villa Bella*. Ein Singespiel im Clavierauszuge.

Vierter Theil. *Lilla* ein Singespiel mit Tänzen. *Jery und Bätely*, ein Schweizer Singespiel, im Volkston komponirt.

Fünfter Theil. *Musik zu Göthes Trauerspielen*, enthaltend: Overtüren und einige Gesänge und Chöre zur *Iphigenie*, zum *Tasso*, *Edz von Verlichingen*, *Clavigo* und *Edmond*. (Alles im Clavierauszuge).

Sechster Theil. *Musik zu Goethes Schauspielen*, enthaltend: Overtüren und einige Gesänge Chöre und Tänze, zum *Triumph der Empfindsamkeit*, *die Vögel* und zum *großen Faust*.



## Fortsetzung des Verzeichnisses grösserer Werke.

(Die ausser den Concerten für Clavier und Violine, jedes für einen Friedrichsd'or, und Solo's, Trio's, Quartetten, Symphonien und italiänischen Ariën, jedes für Einen Holl. Dukaten, für bestehende Preise in vollständiger Partitur oder in ausgeschriebenen Stimmen, wie man es verlangt, sauber geschrieben geliefert werden.)

### Werke über französische und englische Poesien.

- XV. *Tamerlan*. Tragedie lyrique en 4 Acte. Paris (1785).  
 XVI. *Panthée*. — — — (1786).  
 XVII. *Cantate in the Praise of Handel*, (mit untergelegtem deutschen Text.) London.

### Werke über italiänische und lateinische Poesien.

- XVIII. *La Passione di Metastasio*. 1784. Berolino.  
 XIX. *Andromeda*. Opera Seria in III Atti. (1781). 30 Louisd'or.  
 XX. *Protesilao*. Opera Seria in II Atti. (1788.) 20 Louisdor.  
 XXI. *Brenno*. Opera Seria in III Atti. (1789). 30 Louisd'or  
 XXII. *Olimpiade*. Opera Seria in III Atti. (1790). — —  
 (Alle diese Opern sind durchaus mit begleiteten Recitativen geschrieben, also für große Concertaufführung auch passend.)  
 XXIII. *Cantata pel Giorno natalizio della Principessa Frederica di Prussia*. (1787) *Poesia di Metastasio*. 2 Louisd'or.  
 XXIV. *Il consiglio*. Cantata di Metastasio. (1788.) 2 Louisd'or.  
 XXV. *Amor timido*. — — — (1788.) 2 Louisd'or.  
 XXVI. *Te Deum*. Bey Gelegenheit der Krönung des ihigen Königs von Preussen. (1786.) 10 Louisdor.

### Werke über deutsche Poesien.

- XXVII. Der 165. Psalm nach Mendelssohn's Uebersetzung ganz in Chören mit grossem Orchester (1784.) 6 Louisd'or.  
 XXVIII. Ein Auferstehungs-Oratorium, für 4 Solostimmen und 2 Chöre und grossem Orchester (1785.) 10 Louisd'or  
 XXIX. Weinachtscantilene von Claudius, (1784.) 6 Louisd'or.  
 XXX. Die Chöre und Tänze zu Shakespear's Macbeth, nach Bürger's Verdeutschung. 6 Louisd'or.  
 XXXI. Claudine von Villa Bella, ein Singespiel in 3 Akten, von Göthe, (1789.) 20 Louisd'or.  
 XXXII. Cantate auf die Genesung der Königl. Prinzen von Preussen: die Poesie dazu ist aus einer Klopstock'schen Ode: die Genesung, gezogen. (1789.) 6 Louisd'or.  
 XXXIII. Erwin und Elmire ein Singespiel in 2 Akten von Göthe. (1790.) 12 Louisd'or.  
 XXXIV. Jerry und Bätely, ein Singespiel in einem Akt, von Göthe, (1790.) 4 Louisd'or.  
 XXXV. Lilla, ein Singespiel mit Tänzen, von Göthe. (1791.) 12 Louisd'or.  
 XXXVI. Mehrere Vorspiele fürs deutsche Theater bey Hofveranlassungen in Berlin und in Schwed und Gelegenheitscantaten für Freimäurer-Logen und Freunde u. dgl.

# Register zum zweiten Bande.

## A.

<i>Agricola</i> bringt die musikalische Chiffersprache seines Königs in Noten	Seite 40
— — Seine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singekunst	84
<i>Anekdoten</i> von Friedrich dem Grossen	40
<i>Angiolini</i> , Stücke von ihm im Claviermagazin	38
<i>Aristoteles</i> , von der menschlichen Stimme	84
<i>Afola</i> , komponirte im vorigen Jahrhundert für den Dohm in Mailand	16

## B.

<i>Bach</i> , J. S. von dessen Choralgesänge	34
— C. Ph. C. das erste Chor aus seinem Heilig für 2 Chöre	22
— — Anmerkungen darüber	57
— — zwey Litaneyen von ihm, angezeigt	29
<i>Benda</i> , G. Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke, angezeigt	63
— — Fr. Stücke von ihm, im Claviermagazin angezeigt	38
<i>Bertoni</i> , F. ein Rondo aus einer Opera buffa	27
— — verglichen mit einem Rondo aus einem Oratorium	57
<i>Bertuch</i> , Stücke von ihm, im Claviermagazin, angezeigt	38
<i>Du Bos</i> , seine Reflections critiques	83
<i>Bressand</i> , ein Operndichter des vorigen Jahrhunderts	86
<i>De Brosfes</i> , über Sprache und Schrift	84
<i>Buononcini</i> , eine Arie von ihm	50
— — Anmerkungen über diese Arie	69

## C.

Claviermagazin herausgegeben von Kellstab angezeigt	38
<i>Cicero</i> , von der menschlichen Stimme	84
<i>Clemens</i> von Alexandrien über die menschliche Stimme	84
<i>Clerambault</i> , eine Arie aus einer seiner Cantaten	100
— — einige Anmerkungen darüber	123
Conservatorien in Venedig	17
<i>Cramer</i> , verdienstvoller Herausgeber von Schulzens Werken	36

## D.

<i>Dalberg</i> , F. v. Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister	61
— — der sterbende Christ an seine Seele, eine Cantate, angezeigt	61

## E.

<i>Eschenbürg</i> , dessen Anmerkungen zu Lessings Collecteden	85 und 86
<i>Elmenhorst</i> , ein alter deutscher Operndichter	86

## F.

<i>Fago</i> , N. eine Cavatine aus einer Cantate von ihm	48
— — ein Wort über diese Cavatine	69
<i>Fasch</i> , C. Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
— — 2 Chore aus seiner meisterhaften sechzehnstimmigen Messe	106 — 121
— — ein Wort darüber	123
<i>Feind</i> , ein alter deutscher Operndichter	86
<i>Feo</i> , Franc. zwey kleine Sätze aus einem Motett zum Beweise, daß die enharmonischen Rückungen auch damals üblich waren	98
— — Einige Anmerkungen dazu	122
— — Nachricht von einer grossen Messe dieses unsterblichen Meisters	122
<i>Forkel</i> , ein Wort über seine allgem. Geschichte der Musik	83
<i>Friedrich II.</i> Charakterzüge an ihm	40, 66
— — von dessen Stimme	85

## G.

<i>Garve</i> , eine Stelle aus dessen Cicero	85
<i>Gluck</i> , ein Gedicht auf seinen Tod	41
— — eine Arie aus seiner ital. Oper <i>Alceste</i>	42
— — Anmerkungen über diese Arie	66, 67
— — ein Wort an seine Critiker	67, 68
<i>Göthe</i> , von seinen Werken	89 = 90
— — Stellen aus dessen Künstlers Apotheose	90, 91 und 92
<i>Graun</i> , C. H. dessen <i>Te Deum</i> angezeigt	35
— — von seiner Arie: <i>misero parghetto</i>	66
<i>Gürlich</i> , Stücke von ihm im Claviermagazin angez.	38

## H.

<i>Händel</i> , eine Cavatine aus seiner Oper <i>Tamerlano</i>	49
— — ein Wort darüber	69
— — eine grosse Arie von ihm	70 = 74
— — einige Anmerkungen dazu	94, 95
— — Nachricht von einem gestochenen Werke das die meisten Arien aus seinen grossen Opern enthält	95
<i>Hasse</i> , von seiner Arie <i>misero parghetto</i>	66
<i>Hippokrates</i> , von der menschlichen Stimme	84

## K.

<i>Kant</i> , Stellen aus dessen Critik der Urtheilskraft	65, 67, 68, 87, 88, 89
<i>Kannengiesser</i> , Stücke von ihm im Claviermagazin	38
<i>Kaiser</i> , von seinen Opern, deren er über hundert komponirt hat	86
<i>Kirchenmusik</i> , fortgesetzte Abhandlung	16 = 18
<i>Kirchengesang</i> , vierstimmig in Zürich	16
<i>Kühnau</i> , seine Choralgesänge angezeigt	33
<i>Krumholz</i> , ein grosser Harfenist in Paris	83
— — Madame, eine grosse Harfenistin	83
<i>Kunze</i> , sein Urtheil über Gluck	68

<b>L.</b>	
Leo, Leon. eine kleine Arie aus dessen Intermezzo: la Zingaretta	75
— — einige Anmerkungen über diese Arie	96
Lessing, G. E. Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper	85

<b>M.</b>	
Mailand, von der dortigen Kirchenmusik	16 : 17
Marcello, B. sein Charakter	17
— — ein Kirchenduetten von ihm	20
— — einige Anmerkungen darüber	56
Marpurg, dessen historisch-kritische Beiträge	85
Metastasio, von seinen ins deutsche übersetzten Opern	86
Merkwürdige Stücke großer Meister	19 : 28. 42 : 54. 70 : 82. 98 : 121
Moritz, sein Versuch einer deutschen Prosodie	96

<b>N.</b>	
Naumann, Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
— — eine Cavatine von ihm aus der Oper <i>Proteus</i>	76
— — einige Anmerkungen darüber	97

<b>O.</b>	
Oesterlein, von seinen Flügeln	83
Opiz, Martin, von seinen Schäferopern	85
Oratorien in Venedig	18

<b>P.</b>	
Palestrina, von seinen Arbeiten für den Dohm in Mailand	16
— — ein Chor von ihm	19
— — Anmerkungen über diesen Chor und seinen Charakter	55
Pergolesi, ein Recitativ und eine Cavatine aus einer seiner Cantaten	99 : 100
— — einige Anmerkungen dazu	123
Plutarch, von der menschlichen Stimme	84
Porpora, ein Chor aus einem Oratorio von ihm	53
— — ein Wort darüber	99
Postel, ein Operndichter des vorigen Jahrhunderts	85. 86
Prati, ein Rondò aus einem Oratorium von ihm	24 : 26
— — Anmerkungen darüber	57

<b>Q.</b>	
Quintilian, von der menschlichen Stimme	84

<b>R.</b>	
Rameau, eine Cavatine aus dessen Oper <i>Castor et Pollux</i>	74
— — einige Anmerkungen darüber	96
Rehstab, Stücke von ihm im Claviermagazin	39

Reichardt, J. F. eine Scene aus seiner ital. Oper <i>Andromeda</i>	58
— — eine Cavatine aus seiner ital. Oper <i>Proteus</i>	79
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner bis 1791 im Druck und Kupferstich erschienenen musikal. Werke	124. 125
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner grösseren Werke	126

<b>S.</b>	
Sachini, eine Arie aus dessen franz. Oper <i>Renaud</i>	47 : 48
— — einige Anmerkungen darüber	68
Salieri, sein Urtheil über Gluck	68
Scarlatti, Alessandro eine Arie aus einer seiner ital. Cantaten	52
— — ein Wort darüber	69
— — eine kleine Arie von ihm	104
— — ein Wort darüber	123
Schulz, dessen Chöre und Gesänge zur <i>Arthalia</i> angez.	36 : 38
— — Stücke von ihm im Claviermagazin	38
— — sein Urtheil über Gluck	68
Scheidler, kleine Clavier- und Eingestücke zweite Saml. angezeigt	63
Schmaal, in Regensburg von seinem Forte-piano's	83
Seligkeit der Liebenden ein Gedicht von Hölty componirt von Reichardt	6 : 15
Silbermann in Straßburg, von seinen Flügeln mit Pedal	83
Spazier, K. Freimüthige Gedanken etc. angezeigt	61
Stain, in Augsburg von seinen Forte-piano's, etc.	83
Starzer, Lieder von ihm im Claviermagazin angezeigt	38
Sulzer, seine Theorie der schönen Künste	5. 84

<b>T.</b>	
Telemann, von dessen Liederbuche	34
Tonkunst, eine Rhapsodie	1 : 4
Tosi, dessen Anleitung zur Singekunst	84
Trauercantate auf den Tod Friedrichs II. von Reichardt, Nachricht davon	64
Türk, D. G. von den wichtigsten Pflichten eines Organisten angezeigt	35

<b>W.</b>	
Walther in Wien, von seinen Forte-piano's	83
Wichtigkeit echter Musikanstalten	5
Witthauer, J. W. Sechs Sonaten fürs Clavier angez.	63
— — Sammlung vermischter Clavier-Eingestücke	63
Wolf, C. W. eine Sonate. Vier affectvolle Sonaten fürs Clavier	63

<b>Z.</b>	
Zelter, Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage de Figaro angezeigt	67
— — VIII. Variazione d'un Rondò pel Forte-piano	67
— — Stücke von ihm im Claviermagazin	39