Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik

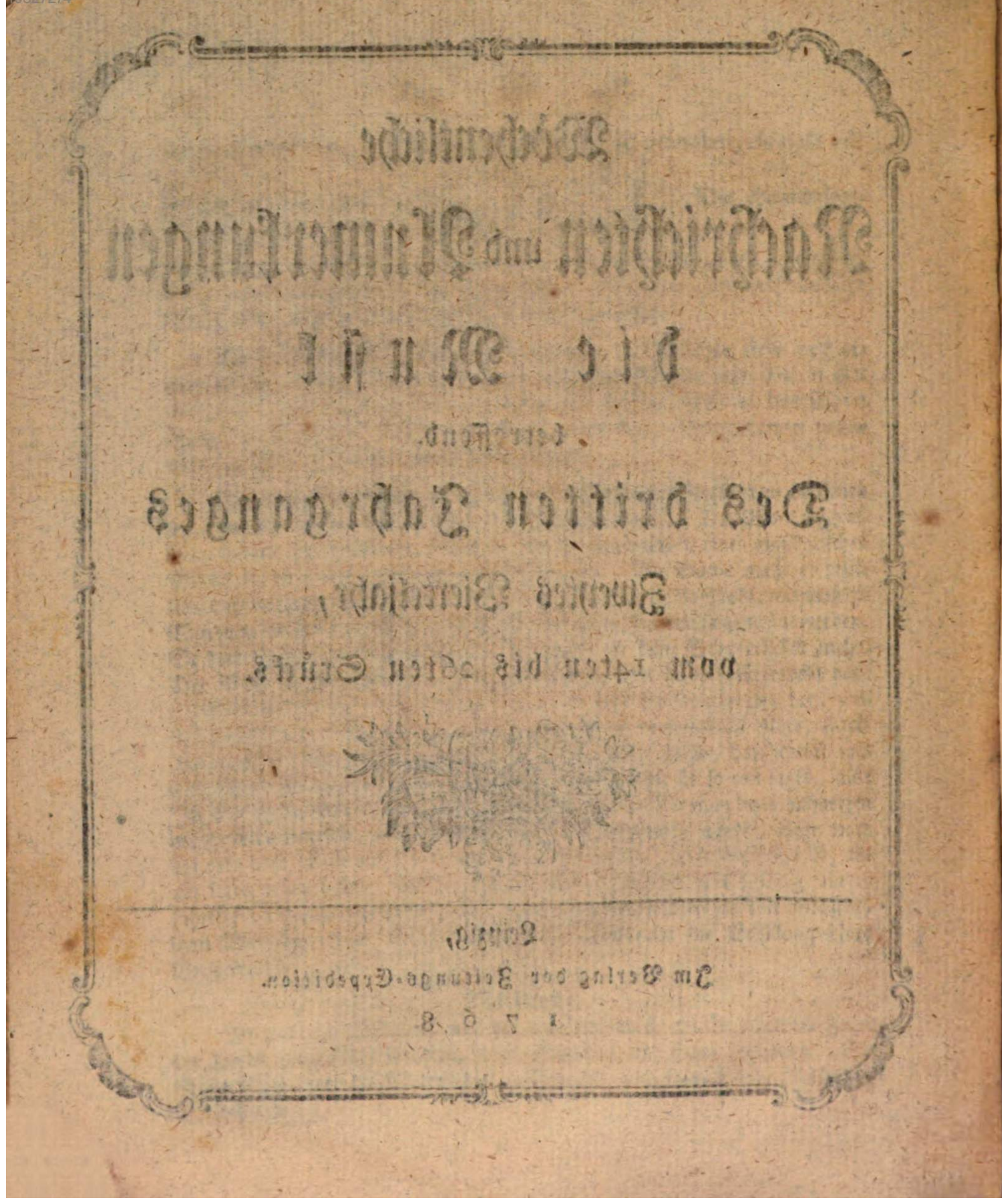
betreffend.

Des dritten Jahrganges

Zweytes Vierteljahr,

vom 14ten bis 26ten Stücks.

Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.
1768.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Vierzehntes Stück.
Leipzig den 3ten October 1768.

Zehnte Fortsetzung des Entwurfs einer musikalischen Bibliothek.

Unter den Ausländern, die als starke Violinisten berühmt sind, und sich mit Arbeiten für dieses Instrument bekannt gemacht haben, verdienen noch einige angeführt zu werden, da ihre Sachen von Liebhabern der Violin sehr gesucht und geschätzt werden. Lolli und Gavinies leben in Frankreich, und haben auch außerhalb den Gränzen dieses Reichs einen Nahmen. Was man am öftersten von ihnen antrifft, sind Sonaten oder Soli für die Violin, denen es an guter Erfindung und Melodie eben so wenig als an Schwierigkeiten fehlt. Bey Kennern guter Compositionen regt sich bisweilen, nicht ohne Grund, der Wunsch, daß die dazu gesetzten Bässe richtiger und besser seyn möchten. Degiardino, der sich in England in guten Umständen befindet, und als ein großer Künstler auf der Violin bekannt ist, zeigt in allen seinen Compositionen für dieses Instrument den Italiäner: Erfindung und guten Gesang kann man ihm nicht absprechen; der Wunsch wegen besserer Bässe äußert sich hier noch mit mehrerm Grunde, als bey den vorigen; es scheint aber ein hergebrachtes Recht zu seyn, daß man es mit gewissen Virtuosencompositionen nicht so genau nehmen müsse; der Ruhm, gründliche Componisten zu seyn, den ein Corelli hatte, ein Quanz, ein Benda noch haben, scheint ihnen ziemlich gleichgültig. Ein halbes Dutzend Violin-Duetten vom Degiardino sind den meisten Liebhabern bekannt, und haben immer gefallen, ob man sie gleich nicht als Muster wahrer und guter Duette empfehlen kann.

Keine Gattung der Musik ist mit wenigern Schwierigkeiten verknüpft, und vergnügt mehr, als mit Geist und Kunst gearbeitete Trii; und wie oft

 haben

haben Kenner und Liebhaber ihre Stunden angenehm mit dem Vortrage wohlgewählter Stücke von der Art unter sich zugebracht. Die meisten und besten sind in einer leichten, fließenden und singbaren Schreibart abgefaßt, so daß sie den Spieler nicht wegen allzugroßer Schwierigkeit in Verlegenheit setzen, wenn er sie vom Blatte treffen, und rein und deutlich vortragen soll. Man findet zwar auch verschiedene, die schon geübtere und starke Spieler verlangen, wir wollen aber nur, außer denen, die wir oben schon erwähnt haben, noch einige anführen, die den Liebhabern bey müßigen Stunden zu einer Erholung dienen können, und ihre Schönheit nicht von den Schwierigkeiten entlehnen. Wir setzen in diesem Fache die Trii des seel. Kapellmeister Grauns ohne Bedenken oben an; wenn man ihm auch in allen andern Fächern den Vorzug streitig machen wollte, so wird man ihm denselben doch hier lassen müssen. Der Gesang läßt sich nicht schöner, nicht reizender denken, als man ihn in diesen Meisterstücken der Composition antrifft; nur ein Graun, nur dieser große Meister des Contrapuncts, war fähig, nach den strengsten Gesetzen der Nachahmung so rührend und schön zu schreiben, und so viel Kunst in diese Stücke zu weben, ohne daß man irgendwo den geringsten Zwang bemerkt. Die Trii seines Bruders, des Herrn Concertmeisters, ingleichen des Herrn Franz Benda verdienen ihnen in allen Betrachtungen an die Seite gesetzt zu werden. Vom Herrn Neruda haben wir oben geredet. Herr Franz Xavier Richter in Manheim hat ein halbes Dutzend Trii in Kupfer stechen lassen, in denen man den erfindenden, melodiereichen und gründlichen Componisten findet. Ein halbes Dutzend bey Breitkopf gedruckter Violintrii von Abel empfehlen sich durch ihre Leichtigkeit, gute Melodie und reine Harmonie. Die in Kupfer gestochenen achtzehn Trii von Bizzosi können diesen zur Seite gesetzt werden. Die drey vom Herrn Kapellmeister Schwanberger in Kupfer gestochenen Trii erregen bey den Liebhabern den Wunsch nach mehrern. Campioni verdient in diesem Fache bemerkt zu werden, ob er sich zwar nicht in allen Stücken gleich ist. Vor einiger Zeit waren die Trii des Martini sehr beliebt; vielleicht verdienten sie es nicht so sehr, da sie fast nichts anders als Soli waren, von einem Basse und einer bloß ausfüllenden Mittelstimme begleitet. Jetzt sind bey den Liebhabern die Trii der Herren Hofmann, Hayde und Ditters an die Stelle gekommen; sie haben ihre eigenen Schönheiten, so wie auch die, die wir vom Herrn Wagenseil haben, welchem man, bey allen Erinnerungen, die man etwan gegen seine Arbeiten machen könnte und gemacht hat, doch zum Ruhme nachsagen muß, daß er Original ist. Die sieben von Herrn Höck in Zerbst gedruckten dreystimmigen Parthien sehen einer Pantomine nicht unähnlich, und

haben

und haben viel gute Erfindung. Eben dieses kann man auch von den sechs bey Breitkopf gedruckten Sonaten a tre vom Herrn Seiffarth in Augspurg sagen. Nicht durch die Menge, aber wohl durch die Güte unterscheiden sich auch in diesem Fache die Herrn Bach, Krause und Uhde.

Für die Flöte haben wir verschiedene gute Sachen; die besten darunter sind unstreitig, die von Quanz, Kleinknecht und Abel. Sie bestehen in Concerten, Trii, Duetten und Soli. Die sechs in Berlin gedruckten Duetten vom Herrn Quanz sind bekannt, und aus ihnen muß man lernen, wie wahre Duetten beschaffen seyn sollen. Was sonst von seinen Arbeiten für die Flöte bekannt geworden, ist meistentheils schon vor geraumer Zeit von ihm verfertigt, und man sagt, daß seine neuern Concerte, die nicht so bekannt werden, jene ältern weit übertreffen. Herr Kleinknecht ist ein Componist, den man seiner guten Erfindung und gründlichen Ausarbeitung wegen nicht zu sehr rühmen kann; seine Concerte und Trii sind vortrefflich. Ein halbes Dutzend Soli sind seit geraumer Zeit in Kupfer gestochen. Herr Abel ist auch in seinen Arbeiten für die Flöte der gefällige und sanfte Componist, der er in seinen Sonaten für die Viola da Gamba ist. Herr Graf soll auch viel für die Flöte componirt haben, und man wird seine Arbeiten um so vielmehr zu schätzen haben, da er in der Ausübung dieses Instruments stark ist, und auch außerdem gute musikalische Kenntnisse besitzt. Ein halbes Dutzend Quartetten, für Flöte, Violin, Viola und Baß von ihm sind vor ein paar Jahren in Hamburg bey Bocken gedruckt. Mahaut hat ehemals auch viel für die Flöte componirt; seine Sachen gehören zwar nicht mehr zu den neuesten; aber sie sind noch immer so viel werth, als manche andere, die da oder dort geschmiedet werden. Ein halbes Dutzend in Kupfer gestochener Trii, nebst einigen Concerten von ihm werden noch immer eine musikalische Bibliothek zieren. Herr Toeschi in Mannheim componirt auch für die Flöte; seine Quartetten sind in Paris in Kupfer gestochen, und haben bey Liebhabern Beyfall gefunden. Herr Fils, ein Mann, der sich in seinen Arbeiten nicht gleich ist, hat einige Concerte für die Flöte gesetzt, an denen Kenner vieles loben und vieles tadeln; er war, wie Pergolesi, ein Genie, das der Tod nicht zur Reife kommen ließ; wenigstens wird man die Concerte, die Herr Hofmann in Wien gesetzt hat, einer bessern Wahl und Ordnung wegen vorziehen müssen. Was Herr Adam in Dreßden für die Flöte geschrieben, ist meistentheils schon lange unter den Liebhabern bekannt; Leichtigkeit, guter Gesang und richtige Harmonie verschaffen diesem wackern Manne einen Platz unter unsern guten Componisten. Was Herr Riedt in

Berlin heraus gegeben hat, ist mit dem Stempel des gefälligen, und Einsichtsvollen Componisten bezeichnet.

Wir sollten vielleicht einigen Liebhabern zu gefallen, die für andere Instrumente verfertigten Arbeiten anzeigen: es wäre z. E. für den Violoncell noch ein Zycka, Westenholz und Fils; für die Laute noch ein Weiße und Kropfganz zu nennen; wir finden aber, daß unser Entwurf die Gränzen der Kürze überschreitet, und wollen also nur noch in dem Fache der Sinfonien dasjenige auszeichnen, was unter der ungeheuern Menge, die wir von dieser Art Compositionen haben, bemerkt zu werden verdient. Zu den Sinfonien gehören auch die Ouvertüren, die heut zu Tage immer seltener werden; vielleicht weil die Componisten sich gern die Arbeit erleichtern wollen, oder weil die Liebhaber mehr aufs Glänzende, als aufs Gründliche sehen. Händel, Telemann, Fasch und Graupner haben viel solcher Ouverturen verfertigt, die nach einem ernsthaft langsamen Satze, mit einer Fuge auftreten, und nach dieser mit einem kleinen Allegrosatze schließen. Vom seel. Kapellmeister Graun hat man deren einige, die er zu Opern, statt der gewöhnlichen Sinfonien verfertigt hat. Vom Herrn Hasse ist uns außer der Ouveture vor der Oper Olimpiade, wo der Fugensatz in einer dreystimmigen Nachahmung all'unisono bestehet, nur noch eine einzige bekannt, die eine ordentlich ausgeführte Fuge hat.

An Sinfonien ist, wie gesagt, kein Mangel, ihre Güte aber ist eben so verschieden als ihre Einrichtung. Die vom Herrn Operkapellmeister Hasse sind alle zu Opern verfertigt; sie haben das Gepräge des großen Meisters, sind prächtig und feurig, und dem Character nach so verschieden, als es die Sujets waren, wozu er sie verfertigte. Die Sinfonien des seel. Graun haben vorzügliche melodische Schönheiten, mehr Sanftes als Feuriges, und einen sehr ordentlichen Plan; die Sinfonien seines Bruders, des Herrn Concertmeisters sind prächtig und groß, und meistentheils mit vielen Instrumenten besetzt. Herr Wagenseil hat noch jetzt seine Verehrer, und verdient sie durch das Eigene, was sich hier, so wie in allen seinen Arbeiten, findet. Holzbauer, Richter, Schwindel haben in diesem Fache auch gute Stücke geliefert; die Sinfonien der beyden letztern sind in Kupfer gestochen. In eben dieser Gestalt hat man ein Dutzend Sinfonien von Abel, ingleichen vom meiländischen Bach, wie man ihn insgemein nennt, die viel Beyfall gehabt haben; eben so viel sind ihrer von Vanmaldere zu Paris gestechen, die mit vielem Fleiße gearbeitet sind, und hin und wieder vortreffliche Bässe haben. Stamiz und Pugnani haben auch einige Sinfonien verfertigt; man schätzt diese Männer als große Violinisten; und allenfalls haben sie sich in ihren Sinfonien als Männer von guter

Erfindung

Erfindung gezeigt. Von gleich guter Erfindung, und von weit besserer Ordnung, von größeren harmonischer Richtigkeit sind die Sinfonien des Herrn Franz Benda in Berlin, ingleichen des Herrn Georg Benda in Gotha.

Neuerer Zeit hat man eine Menge hieher gehöriger Stücke gesehen, welche vermöge der ihnen gegebenen neuen Einrichtung, und des veränderten Tons, der so oft ins Comische und Tändelnde fällt, alles bisher angeführte, beynahe verdrungen zu haben scheinen. Man erräth vielleicht, daß wir von den Sinfonien der Herren Hofmann, Hayden, Ditters, Fils, u. s. w. reden. Es ist wahr, man findet wohl gearbeitete, prächtige und Affectvolle Sätze darunter; die blasenden Instrumente werden auf eine Art eingeführt, daß sie zur Deutlichkeit der Harmonie ungemein viel beytragen; die zwischen die großern Sätze gestellten Menuetten und Trii geben dem Ganzen eine gewisse Mine der Lustigkeit, die sich freylich zur Sinfonie besser schickt, als wenn man seine Kunst zur Unzeit mit Krebsgängigen Canonen, und andern harmonischen Spielwerken zeigen wollte; aber sollte nicht das seltsame Gemisch der Schreibart, des Ernsthaften und Comischen, des Erhabenen und Niedrigen, das sich so oft in einem und eben demselben Satze beysammen findet, bisweilen eine üble Wirkung thun? Des widerwärtigen Octavirens der zweyten Violin, oder einer andern tiefern Stimme mit der ersten Violin zu geschweigen. Da die Sätze dieser Sinfonien auch mehrentheils alle doppelte Wiederholungszeichen haben, so bekommen sie, besonders die langsamen, dadurch eine für den Spieler und Zuhörer ermüdende Länge, und schaden allemal dem Eindrucke, den sie durch das darinne befindliche Neue und Gute etwan gemacht haben. Die Sinfonien des Herrn Hofmann, die sonst noch vor den andern Vorzüge haben, schaden sich besonders dadurch, daß die meisten Sätze, und öfters sogar die langsamen bis auf den höchsten Grad ausgedehnt sind. Herr Hayde weiß sich kürzer zu fassen, und es hat alles bey ihm so ein munteres Ansehen, daß er immer den größten Haufen der Liebhaber auf seiner Seite haben wird, wenn der erste meistentheils die Kenner auf der seinigen hat. Herr Ditters und Fils haben viel Gutes und Schönes; das Gemischte der Schreibart aber ist bey ihnen weit häufiger, als bey den vorigen. Von dem letztern möchten wir nicht einmal sagen, daß alle seine Sinfonien in einer musikalischen Sammlung zu seyn verdienten. Herr Toeschi in Manheim ingleichen Herr Canabich haben auch viel Sinfonien verfertigt, welche meistentheils zu Paris in Kupfer gestochen werden; wegen des vielen Guten haben wir immer gewünscht, daß die Schreibart darinne gleicher, und bisweilen die rhythmische und harmonische Modulation besser seyn möchte.

Wundert sich vielleicht der Leser, daß wir ihnen von den Sinfonien der Italiäner noch nichts gesagt haben? Galuppi, Jomelli, Sarti, u. s. w. sind berühmte Nahmen; man hat eine Menge Sinfonien von ihnen; denn sie alle haben Opern componirt, und nie ist eine Oper ohne Sinfonie. Wenn man aber das beständige Einerley, und die große Aehnlichkeit unter allen diesen Stücken betrachtet; wenn man nach einem schwärmenden Allegro ein kurzes, und etwan aus zween Gedanken bestehendes Andante, und sodann wieder ein wacker schwärmendes, und immer im Haupttone herum taumelndes Allegro oder Presto gehört hat, so findet man wohl, daß eine solche Sinfonie zur Eröffnung einer Oper, so lange das Auditorium noch nicht ruhig geworden, gut genug ist; aber zur Kammermusik taugt sie so wenig, als wenig sie eine Beziehung auf das Stück hat, vor welchem sie aufgeführt wird. Wir müssen es den bescheidenen italiänischen Componisten, (und deren giebt es noch einige) zum Ruhme nachsagen, daß sie selbst aus ihren Sinfonien weiter nichts machen, als was aus einer Arbeit zu machen ist, die der Componist, in dem Augenblicke, da eine Oper aufs Theater gebracht werden soll, aufs Papier wirft, und zufrieden ist, wenn sie nur gespielt werden kann, und Geräusche macht. Sollten dergleichen Stücke wohl in einer musikal. Bibliothek als Seltenheiten oder Meisterstücke aufgehoben zu werden verdienen, da bloß Unverstand und Vorurtheil dergleichen Dingen einen Werth beylegen, die eigentlich keinen, oder doch einen sehr geringen haben? Wir verehren die Italiäner, worinne sie zu verehren sind; wir räumen ihnen den Vorzug gern und willig ein, wo sie ihn haben: aber wehe der armen Musik, wenn alles sogleich schön seyn muß, weil es ein Italiäner gemacht hat, und alles schlecht, weil es von einem Deutschen oder von einem andern herrührt! Man nehme einmal einige Sinfonien von Hasse: z. E. die von der Oper Leucippo, Solimanno, Artemisia, il Rè Pastore, l'Eroe Cinese u. s. w. man vergleiche sie unter einander; man halte sie gegen die Oper selbst: wie abstechend sind ihre Charactere! welch ein glückliches Verhältniß haben sie zum Stücke! Und wenn man sie außer der Oper, als Kammersinfonien gebraucht, kann man sie prächtiger, gearbeiteter und schöner wünschen?

Man lasse sich diesen unvollkommenen Entwurf als eine Anlage zu einer weitläuftigern Ausführung, die wir künftig einmal vor die Hand nehmen könnten, gefallen. Es sollte uns leid thun, wenn wir hin und wieder zu verkleinerlich oder zu partheyisch geurtheilt haben sollten. Wir wissen wohl, daß man beynahe mit keinem Urtheile mehr wagt, als bey der Musik: aber so wenig wir geneigt sind, das als Schönheiten anzupreisen, was den Regeln der gesunden Vernunft, der Natur und des guten Geschmacks widerspricht, eben so wenig suchen wir Verdienste zu verkennen, wo sie wirklich sind.

Das

Das zur Gräfinn gewordne Gärtnermägdchen.

dal Sgr. Tag.

alla Polacca.

Sollt' ich ei = ne Grä = finn seyn! Him = mel, wel = che
Flößt mir die = se Nach = richt ein, und dieß Kleid von

Freu = de
Sei = de!

Die = sen An = putz muß so gar

selbst die Miß = gunst prei = sen. Schon krümmt sich mein

blondes Haar un = ter Schna = bel = ei = sen.

Sollt'

Sollt' ich eine Gräfin seyn!
Himmel, welche Freude,
Flößt mir diese Nachricht ein,
Und dieß Kleid von Seide!
Diesen Anputz muß so gar
Selbst die Mißgunst preisen.
Schon krümmt sich mein blondes Haar
Unter Schnabeleisen.

Nun verschwindt die Gärtnerinn
Sammt den Blumenkränzen;
Eine Feenköniginn
Kann so schön nicht glänzen;
Statt der Rosen schmücken mich
Blendende Juwelen;
Ey! schon lassen Junkers sich
Meiner Gnad empfehlen.

Seht! ein güldnes Haus bespannt
Mit sechs raschen Pferden!
Die sich, stolz auf meinen Stand,
Königlich geberden.
Spiel, Concert und Opera,
Ball und Maskerade!
Ey! was macht die Gräfinn da
Künftig für Parade.

Holde Veilchen, gute Nacht,
Ehmals mein Vergnügen;
Denn ich muß in stolzer Pracht
Schnell nach Hofe fliegen.
Du, mein Gärtchen, und mein Feld,
Das ich oft umgraben,
Wirst nicht mehr von mir bestellt,
Hänschen soll dich haben.

Hänschen war mir herzlich gut,
Ach! der liebe Kleine
Kränzte meinen Gärtnerhut
Oft im Blumenhayne;
Stets verfolgte mich sein Fuß,
Darf ich das wohl sagen?
Ach! er gab mir manchen Kuß,
Wenn wir Kirschen brachen.

Schlief ich ein, so warf er mich
Mit geküßten Rosen.
Ward er kühn — erst schmollte ich,
Drauf küßt ich den Losen.
Müde von dem Gärtnerball,
Reizend wie die Rose,
Schlief er oft am Wasserfall
Sanft in meinem Schooße.

Voll und rund ist sein Gesicht,
Schön bis zum Entzücken;
Unschuld, Lieb und Sehnsucht spricht
Stets aus seinen Blicken;
Artig, aber ohne Zwang,
Lächelnd, wie die Freude,
Frey und edel ist sein Gang,
Schlang ist seine Seite.

Hänschen! warum grämst du dich?
Willst du mich betrüben?
Wirst du wohl, als Gräfinn, mich
Nicht mehr zärtlich lieben?
Deinen kleinen Eigensinn
Will ich schon bestrafen,
Denn so bald ich Gräfinn bin
Mach ich dich zum Grafen.

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Funfzehntes Stück.

Leipzig den 9ten October 1768.

Endlich haben wir das Dictionnaire de Musique des Herrn J. J. Rousseau zu Gesichte bekommen, nachdem man schon ein paar Nachdrücke davon gemacht, wovon wir den einen aus Paris in groß Octav, auf 1 Alph. 13 Bogen, nebst 13 Kupfertafeln vor uns haben. Die Artickel, welche die Theorie der Musik, oder den Geschmack in derselben betreffen, sind die weitläuftigsten, und ziemlich gut gearbeitet. Von der Musik der Alten ist gleichfalls das Merkwürdigste unter Titel gebracht und erklärt. Der historische Theil hingegen, in sofern er die Lebensgeschichte und die Arbeiten berühmter Männer angehet, ist ganz ausgelassen, so daß man sich sehr irret, wenn man von einem oder dem andern angesehenen Musiker Nachrichten darinne zu finden vermeynt. Das Werk ist in dieser Gestalt allerdings sehr unvollständig, und der Verfasser giebt es selbst in den Artickeln, die er wirklich hat, dafür aus. Der Ton, der darinne herrscht, ist der gewöhnliche Lehrton, der verständlich und ungekünstelt ist, wenn nicht etwan von überfeinen französischen Distinctionen und Spitzfündigkeiten die Rede ist; bisweilen schweift er ein wenig zur Declamation, oder auch zur Ironie und Satyre aus, besonders wenn der Verfasser von der practischen Musik der Franzosen spricht. In der That können viele Artickel dem Kunstverständigen Leser bisweilen neue Einsichten verschaffen, bisweilen zu weitern Nachdenken Anlaß geben. Wir glauben daher keine verwerfliche Arbeit zu unternehmen, wenn wir von Zeit zu Zeit die besten Artickel in unsere Blätter einrücken, um auch denen nützlich zu werden, und sie mit einem Buche bekannt zu machen, die der französischen Sprache nicht mächtig genug sind, um es im Originale zu lesen, oder welche nicht Gelegenheit haben, sich das Werk selbst anzuschaffen. Was davon in unsern Blättern schon gestanden hat, werden wir hier nicht wiederholen, als wenn wir die weitere Ausführung bey dem Verfasser der Mühe werth finden. So scheint uns jetzt der Artikel

Accent. So nennt man, nach der gemeinsten Bedeutung, alle Modification der Redstimme, in der Dauer oder in dem Tone der Sylben und der Worte, woraus die Rede bestehet; so daß man ein sehr genaues Verhältniß zwischen der doppelten Anwendung des Accents und den beyden Theilen der Melodie, dem Rhythmus nämlich und der Intonation findet. Accentus, sagt der Grammatiker Sergius beym Donatus, quasi ad cantus. Es giebt so viele verschiedene Accente, als es Arten giebt, die Stimme zu modificiren; und eben so viele Gattungen des Accents, als es allgemeine Ursachen dieser Abänderung der Stimme giebt.

Man bemerkt in der gemeinen Rede drey solcher Gattungen: nämlich, den grammaticalischen Accent, welcher die Regeln der eigentlich sogenannten Accente in sich begreift, nach welchen der Ton der Sylben tief oder hoch, und in Ansehung der Quantität jede Sylbe lang oder kurz ist; den logicalischen Accent, den viele unbedachtsam mit dem vorigen verwechseln; diese zweyte Art des Accents, welche das Verhältniß, den mindern oder größern Zusammenhang der Sätze und Ideen deutlich macht, ist zum Theil in der Punctuation enthalten; endlich den pathetischen oder oratorischen Accent, welcher durch die verschiedenen Beugungen der Stimme, durch das Erheben oder Sinken des Tons, durch ein geschwinderes oder langsameres Reden, die Empfindungen, welche den Redner beleben, ausdrückt, und sie denen, die ihn hören, mittheilt. Das Studieren dieser verschiedenen Accente und ihrer Wirkung in der Sprache muß das große Geschäfft des Musikers seyn, und Dionysius von Halicarnaß hält mit Recht den Accent überhaupt für den Saamen aller Musik. Wir können daher als einen unwidersprechlichen Grundsatz annehmen, daß mehr oder weniger Accent die wahre Ursache sey, weswegen die Sprachen mehr oder weniger musikalisch sind: denn was würde der Gesang für ein Verhältniß zur Rede haben, wenn die Töne der singenden Stimme nicht die Accente der Rede nachahmten? Daraus folgt, daß der Gesang um so viel monotonischer, matter und leerer seyn müsse, je weniger solcher Accente eine Sprache hat, wenn sie nicht etwan im Schreyen und in der Stärke der Töne den Reiz sucht, den sie in der Verschiedenheit nicht finden kann.

In Ansehung des pathetischen und oratorischen Accents, welcher der unmittelbarste Gegenstand der nachahmenden theatralischen Musik ist, muß man wider den von mir gegebenen Grundsatz nicht einwenden, daß, da alle Menschen einerley Leidenschafften unterworfen wären, sie auch alle die Sprache derselben auf einerley Art haben müßten: denn eine andere Sache ist der Accent der Sprache, welcher die jeder Station eigene Melodie erzeugt. Der bloße Unterschied

der

der stärkern oder schwächern Einbildungskrafft und Empfindlichkeit, den man bey einem Volke, gegen das andere verglichen, antrifft, muß nothwendig einen weit größern in der accentuirten Sprache hervorbringen. Der Deutsche, z. E. treibt, wenn er zornig ist, die Stimme nach der Höhe, und verstärkt sie; er schreyet beständig aus einem Tone; der Italiäner, den in gleichem Falle tausend verschiedene Bewegungen schnell auf einander bestürmen, ändert seine Stimme auf tausenderley Art ab. Einerley Grund der Leidenschafft herrscht in seiner Seele: aber welche Verschiedenheit der Ausdrücke in seinen Accenten und in seiner Sprache! Nun aber kommt der Nachdruck und die Annehmlichkeit des Gesanges bloß auf diese Verschiedenheit an, wenn sie der Componist glücklich nachzuahmen weis.

Alle diese verschiedenen Accente, welche sich vollkommen in dem Munde des Redners mit einander vertragen, sind unter der Feder des Componisten nicht so leicht zu vereinigen, die ohnedem schon durch die besondern Regeln seiner Kunst so eingeschränkt ist. Es ist kein Zweifel, daß das die vollkommenste, oder wenigstens die ausdrückendste Musik sey, wo alle Accente am genauesten beobachtet sind: Was aber diese sämmtliche Beobachtung so schwer macht, ist, daß zu viele Regeln in dieser Kunst einander zu widersprechen geneigt sind, und sich um so vielmehr widersprechen, je weniger die Sprache musikalisch ist; denn keine ist es vollkommen: sonst würden die, die sich ihrer bedienen, singen, anstatt zu reden.

Diese große Schwürigkeit, die Regeln aller Accente auf einmal zu beobachten, nöthigt daher öfters den Componisten, der einen oder der andern den Vorzug zu geben, nach Beschaffenheit der Musik, die er unter den Händen hat. Stücke, die zum Tanze verfertigt werden, erfodern besonders einen rhythmischen und Cadenzmäßigen Accent, wovon der Character, bey jeder Nation, durch die Sprache bestimmt wird, der grammaticalische Accent muß vor andern beym Recitative in Erwägung gezogen werden, um die Aussprache der Worte deutlicher zu machen, welche sich sonst leicht, wegen ihres geschwinden Vortrags, in der Resonnanz der harmonischen Begleitung verliehren: der oratorische Accent hat dagegen wiederum in den Arienmäßigen Gesängen die Vorhand; und beyde sind wieder, besonders in den Ritornellen und in der Begleitung, einer dritten Art von Accente unterworfen, den man den musikalischen nennen könnte, und welcher einigermaßen durch die Art der Melodie bestimmt wird, die der Componist den Worten giebt.

In der That ist die erste und vornehmste Absicht der Musik, dem Ohre zu gefallen; jedes musikalische Stück muß daher einen angenehmen Gesang haben;

ben; dieß ist das erste Gesetz, wider welches zu handeln nie erlaubt ist. Man muß demnach bey einem musikalischen Stücke, es sey von welcher Art es wolle, vornehmlich auf die Melodie und den musikalischen Accent sehen. Ist es ein dramatischer und nachahmender Gesang, so muß man den pathetischen Accent darinne suchen, welcher der Empfindung ihren gehörigen Ausdruck giebt; ingleichen den logicalischen Accent, vermittelst dessen der Componist die Gedanken des Poeten richtig vorträgt: denn wenn wir andern das Feuer, das uns belebt, indem wir reden, mittheilen wollen, so müssen wir ihnen das, was wir sagen, verständlich machen. Der grammaticalische Accent ist aus eben diesem Grunde nothwendig; und diese Regel, ob sie gleich hier die letzte der Ordnung nach ist, ist nicht weniger wichtig als die beyden vorhergehenden, weil der Verstand der Sätze und Redensarten gänzlich vom Verstande der Worte abhängt: aber der Sänger, der seine Sprache versteht, hat selten nöthig auf diesen Accent zu denken; er kann seine Arie nicht singen, ohne gewahr zu werden, ob er gut oder schlecht redet, und es ist ihm genug, zu wissen, daß er allzeit gut reden soll. Es ist ein Glück für ihn, wenn eine schöne und fließende Melodie nie demjenigen entgegen ist, was die Sprache fodert. Die französischen Componisten und Sänger haben Hülfsmittel, welche ihre Fehler in diesem Stücke unvergeblich machen, besonders den Tractat über die französische Prosodie vom Abbe' d'Olivet, den sie alle fleißig zu Rathe ziehen sollten. Die, die noch weiter gehen können, müssen die Grammaire des Port-royal, und die gelehrten Anmerkungen des Philosophen, der einen Commentar darüber geschrieben, lesen. Wenn sie alsdann die Gewohnheit auf Regeln, und die Regeln auf Grundsätze gründen lernen, so werden sie leicht einsehen, was für einen Gebrauch sie von dem grammaticalischen Accente machen sollen.

Die beyden andern Arten der Accente sind weniger in Regeln zu bringen, und die Anwendung derselben erfodert weniger Studiren, aber destomehr Talent. Man trifft die Sprache der Leidenschafft nicht mit kaltem Blute, und es ist eine sehr oft gesagte Wahrheit, daß man selbst bewegt seyn müsse, wenn man andere bewegen will. Alles Suchen des pathetischen Accents ist demnach nichts gegen das Genie, welches nach seinem Belieben alle Empfindungen rege macht, und es findet hierbey keine andere Kunst Statt, als daß man in seinem eigenen Herzen das Feuer anzünden müsse, das man in dem Herzen anderer brennen machen will. Kommt es auf den logicalischen Accent an, so hat die Kunst eben so wenig Mittel sich seiner zu bemächtigen, so wenig man die Tauben hörend machen kann. Man muß auch bekennen, daß dieser Accent die Musik weniger angehe, als die andern, weil sie mehr die Sprache der Empfindungen, als des Verstandes

ist

ist. Man gebe demnach dem Componisten viel Bilder oder Empfindungen, und wenig bloße Begriffe auszudrücken: denn nur die Leidenschaften singen; der Verstand hingegen redet.

Accompagniren, geschiehet in einem Concerte, entweder mit der Orgel oder mit dem Clavecin, oder auch mit einem jeden andern Instrumente, welches einer vollen Harmonie fähig ist. Ein guter Accompagnist muß ein großer Musicus seyn; er muß die Harmonie gründlich verstehen, sein Clavier gut kennen, ein empfindliches Ohr, gelenke Finger und einen sichern Geschmack haben. Der Accompagnist muß die Singstimmen im Tone halten, und dem Orchestre die Bewegung geben. Die erste Pflicht erfodert, daß er stets die Note des Gesanges unter einem Finger habe, um sie, wenn es nöthig ist, wieder anzuschlagen, und dadurch die Singstimme zu stützen oder zurück zu bringen, wenn sie sinkt oder sich verirrt. Die zweyte erfodert, daß er den Baß, nebst der begleitenden Harmonie, stark, gleich, kurz, und in der besten Lage anschlägt, um dem Orchestre die Tactbewegung fühlbar zu machen, besonders im Anfange eines musikal. Stücks.

Zum Führer im Accompagnement hat man insgemein die Baßstimme. Man greift die Baßnoten mit der linken Hand, und mit der rechten die Harmonie, die man entweder aus den Wendungen des Basses, oder aus den andern Parthien, die zugleich mitspielen, oder aus der vor Augen habenden Partitur, oder auch aus denen über den Baß gesetzten Ziffern ersiehet. Die Italiäner verachten die Ziffern; selbst die Partitur ist ihnen nicht sehr nöthig: ihr geübtes und feines Gehör ersetzt dieses alles, und sie accompagniren sehr gut, ohne diese Anstalten dabey zu haben. Ihrer natürlichen Anlage haben sie diese Leichtigkeit zu danken; und die andern Völker, die nicht so, wie sie, zur Musik gebohren sind, finden in der Ausübung des Accompagnements fast unüberwindliche Hindernisse. Man hat acht bis zehn Jahre Zeit nöthig, um es darinne nur zu einer mittelmäßigen Geschicklichkeit zu bringen. Welches sind aber die Ursachen, welche die Schüler des Generalbasses so aufhalten, und die Lehrmeister so lange quälen, wenn es nicht bloß die Schwürigkeit dieser Kunst ist?

Es giebt deren besonders zwey: die eine liegt in der Art den Baß zu beziffern; die andere in der Methode des Accompagnements. Wir wollen von der ersten zuerst reden. Die Fortsetzung folgt künftig.

(Wir wollen den Discours des Herrn Rousseau durch keine Anmerkungen unterbrechen, wohl aber am Ende des einen oder des andern Artikels unsere Betrachtung darüber anstellen. Die Leser werden schon voraus sehen, was man hier wider die Meynung des Verfassers einwenden kann.)

Widerruf des zur Gräfinn gewordenen Gärtnermägdchens.

dal Sgr. Tag.

Andantino.

Sey tau-sendmal von mir ge-küßt, mein klei-ner Phi-lo-
Mein Hänßchen, bleibe wo du bist, und komm mir nicht nach

so-phe,
Ho-fe.

Ga-lan-te Falschheit, List und Neid gilt hier so viel als

Redlichkeit; mich bringt des Ho-fes Tü-cke, auf dei-ne

Flur zu-rü-cke.

Sey

Sey tausendmal von mir geküßt,
Mein kleiner Philosophe,
Mein Hänßchen, bleibe wo du bist,
Und komm mir nicht nach Hofe.
Galante Falschheit, List und Neid
Gilt hier so viel als Redlichkeit;
Mich bringt des Hofes Tücke
Auf deine Flur zurücke.

Im vollen Glanze zeigte sich
Der Hof erst meinen Blicken;
Die Damen traten rings um mich,
Und sahn mich mit Entzücken.
Da hieß es, küßt sie doch geschwind,
Das ist ein allerliebstes Kind,
Schön, sittsam, ohne Mängel,
Und geistreich wie ein Engel.

An Westen reich, an Witze arm,
Gleich bunten Schmetterlingen,
Sah ich der Stutzer goldnen Schwarm
Mich Schaarenweis umringen.
Sie sagten manche Süßigkeit
So abgeschmackt, als ungescheut,
Und schnitten unbefohlen
Die schönsten Capriolen.

Die Damen stießen sich daran,
Und zwangen sich zu lächeln,
Sie zischelten — und fiengen an
Satyrisch sich zu fächeln,
Bis eine ganz vernehmlich sprach,
Und eine sprachs der andern nach,
Seht doch! die Gartenzofe,
Was will denn die bey Hofe?

Drauf ward ich ach! vom Kopf zum Fuß
Erbärmlich durchgezogen,
Ey! Himmel, was man leiden muß,
Wie wurde da gelogen!
Ich war verbuhlt, geschminkt, verrückt,
Zum Stubenmägdchen kaum geschickt.
Dann hieß es gar: die Kleine
Hat wahrlich krumme Beine!

Nein, Hänßchen laß uns unser Feld
Mit froher Müh umgraben.
Der, dem sein Schicksal wohl gefällt,
Kann keinen Kummer haben.
Ein redlich Herz, ein frisches Blut,
Ein gut Gewissen macht uns Muth,
Ob gleich in unsern Zimmern
Nicht Gold und Seide schimmern.

Bin ich gleich, fern von Stolz u. Tand,
Nicht à la Greque frisiret,
Wenn nur ein Strauß von deiner Hand,
Die freyen Locken zieret.
Was helfen Ringe, Stein' und Uhr,
Des Reifrocks stroßende Figur?
Mein glänzendes Geschmeide
Sey Tugend, Lieb und Freude.

Man braucht, um jung und froh zu seyn,
Nicht Läufer und Heyducken.
Kein Koch giebt Gift und Gliederpein
Uns theuer zu verschlucken.
Mein Fächer sey der sanfte West,
Und jeder Tag ein Liebesfest;
Drauf schlaf ich, frey vom Harme,
Vergnügt in deinem Arme.

Berlin.

Gotha und Leipzig.

Ode, auf den Sterbemorgen der höchstseeligen Herzoginn zu Sachsen-Gotha und Altenburg. Mit harmonischen Schilderungen durch das Clavecin begleitet von Johann Gottfried Golde, Herzoglich Sächs. Gothaischen Kammer-Musico. In Commission bey Christian Mevius Erben 1768. 5½ Bogen in großen Noten-Format.

Die Sonne hinter Decken
Der Nacht, die vor ihr lag,
Kam, und o Tag der Schrecken!
Louisens Sterbetag.

Zwanzig Strophen in diesem Tone und von dieser Länge, sind der Stoff, zu welchem der Componist eine sehr einfache und an den Ton des Kirchenliedes gränzende Melodie erfunden, und sodann seine harmonischen Veränderungen hinein gewebt hat, um theils das Abstechende der Bilder und Gedanken genauer zu schildern, oder auch die Monotonie eines so oft wiederholten Gesanges einigermaßen zu verstecken. Man findet auf jeder Seite eine Strophe, und immer drey und drey Notenlinien zusammen; die erste enthält die Noten für die Singstimme, nebst dem darunter liegenden Texte; die beyden andern sind für das Clavier oder den Flügel bestimmt, und enthalten die harmonischen Ausbildungen, zu denen der Verfasser jedesmal die Idee aus den Worten des Textes genommen, so daß diese gewissermaßen das Hauptwerk bey der ganzen Ode sind. So wie wir den Ton der Ode der traurigen Veranlassung und dem Inhalte gemäß gefunden haben, so müssen wir auch von diesen Variazionen sagen, daß sie von guter Erfindung, reicher Harmonie, und hin und wieder mit sehr mahlerischen Zügen durchflochten sind. Es ist kein Tempo beygesetzt; und wir müssen einiger Spieler wegen anmerken, daß sie eine gemäßigte Adagio-Bewegung dazu nehmen sollen, weil es ihnen sonst Mühe machen wird in einigen Variazionen, besonders in denen letztern, fortzukommen, oder der Sache nicht eine falsche Mine zu geben; überhaupt scheinen uns einige dieser Veränderungen ein wenig mit Noten überladen zu seyn; in andern sind dagegen kleine und glückliche Nachahmungen, gute harmonische Brechungen u. d. g. angebracht. Herr Golde, den wir hier zum erstenmale als Autor gedruckt sehen, hat sich dieser Arbeit nicht zu schämen. Von der Poesie sagen wir hier weiter nichts, weil wir unsere Recensionen bloß auf die Musik einschränken; sie scheint aber von sehr guter Hand zu seyn.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechzehntes Stück.
Leipzig den 17ten October 1768.

Fortsetzung des Artickels vom Accompagnement aus Rousseau Dictionnaire.

Der Zeichen, womit man den Baß beziffert, sind zu viel: es giebt so wenig Fundamental-Accorde! Warum muß man so viel Ziffern haben, um sie auszudrücken? Eben diese Zeichen sind öfters zweydeutig, dunkel, unzulänglich. Sie bestimmen z. E. fast niemals die Art des Intervalls, daß sie andeuten, oder, was noch schlimmer ist, sie drücken öfters eine ganz andere Art aus. Man macht einen Strich durch die Ziffern, um die Kreuze zu bemerken; bey andern macht man den Strich, um die Bee anzudeuten: die grossen, übermäßigen, selbst die verminderten Intervallen werden öfters auf einerley Art vorgestellt. Wenn die Ziffern doppelt stehen, so sind sie nicht gut zu übersehen; stehen sie einfach, so stellen sie fast niemals mehr, als ein einziges Intervall vor; so daß man immer nach mehrere darunter verstehen und dazu nehmen muß.

Wie soll man diesen Unbequemlichkeiten abhelfen? Soll man die Zeichen vermehren, um alles auszudrücken? Aber man klagt, daß man deren schon zu viel habe. Soll man sie vermindern? So giebt man dem Accompagnisten, der ohnedem schon genug zu thun hat, noch mehr zu rathen; und so lange man sich gewißer Zeichen bedient, so müßen sie auch alles sagen, was zu sagen ist. Was soll man demnach thun? Man muß neue Zeichen erfinden die Applicatur vollkommener machen, und diese beyden Stücke zur Erleichterung des Accompagnisten mit einander vereinigen. Das ist es, was Rameau mit vielem Scharfsinne, in der Abhandlung über die verschiedenen Methoden des Accompagnements versucht hat. Wir werden bey den Worten Ziffern und Applicatur die Mittel beschreiben, die er vorschlägt. Jetzt wollen wir zu den Methoden fortgehen.

Da die alte Musik, weder in Ansehung der Melodie nach der Harmonie, so künstlich war, als die unsrige, und da man selten einen andern Baß hatte, als den Fundamentalbaß, so bestand das ganze Accompagnement bloß in einer Folge vollkommener Accorde, bey welchen der Accompagnist bisweilen eine Sexte statt der Quinte nahm, so wie ihm das Ohr Anleitung gab; weiter wußten die Alten nichts. Heut zu Tage, da man die Modulationen sehr vervielfältigt, die Sätze umgekehrt, und die Harmonie mit einem Haufen Dissonanzen überladen, und vielleicht verdorben hat, ist man genöthigt, ganz andere Regeln zu beobachten. **Campion** erfand, wie man sagt, die **Regel der Octave**; und dieser Methode bedienen sich noch die meisten Lehrmeister, wenn sie im Generalbasse Unterricht geben.

Die Regel der Octave bestimmt die Accorde nach Beschaffenheit der Stelle, welche die Noten des Basses einnehmen, und des Ganges, den sie in einem gegebenen Tone halten. Wenn demnach die Tonart, die Note des Basses, die Stelle oder Stufe dieser Note in der Tonleiter, die Stufe der Note, welche unmittelbar vor ihr hergehet, und die Stufe der Note, welche auf sie folgt — wenn diese Dinge alle bekannt sind, so wird man sich nicht sehr irren, wenn man nach der Regel der Octave accompagnirt, in sofern nur der Componist der simpelsten und natürlichsten Harmonie gefolgt ist; aber dieses darf man von der heutigen Musik schwerlich erwarten, wenn es nicht etwan in Italien ist, allwo die Harmonie simpler zu werden scheint, je mehr sie sich an andern Orten verschlimmert. Wie soll man außerdem alle diese Dinge in einem Augenblicke übersehen? und während, daß der Accompagnist darnach siehet, wo bleiben indeß die Finger? Kaum hat man einen Accord, als schon ein anderer da ist, und der Augenblick der Ueberlegung ist eben der, wo der Accord schon gegriffen werden muß. Eine vollkommene Geschicklichkeit in der Musik, eine durch vieles Nachdenken erlangte Erfahrung, die Leichtigkeit eine Notenzeile mit einem Blicke zu übersehen, sind die einzigen Hülfsmittel bey dieser Arbeit; und mit allen diesen Hülfsmitteln begehen doch die geschicktesten noch Fehler.

Soll man, um accompagniren zu können, warten bis sich das Ohr gebildet hat; bis man leicht und geschwind alles vom Blatte lesen kann; bis man sogleich eine vorgelegte Partitur übersehen lernt? Aber wenn man auch schon so weit wäre, so hätte man doch noch einer geschickten Fingersetzung vonnöthen, die sich auf andere Grundsätze des Accompagnements gründet, als die sind, die man bis auf die Zeiten des **Rameau** gegeben hat. Rechtschaffene Meister haben die Unzulänglichkeit ihrer Regeln gar wohl eingesehen. Um den Mangel zu ersetzen, haben sie zu dem Verzeichnisse und zu der Beschreibung der Consonanzen,

nanzen, wodurch die Dissonanzen in allen verschiedenen Fällen vorbereitet und aufgelöst werden, ihre Zuflucht genommen; ein erschrecklicher Haufen von Anmerkungen, wie man aus der Menge der Dissonanzen, und ihren Anwendungen zur Gnüge einsehen wird, und worunter das Gedächtniß beynahe erliegt.

Viele rathen, man solle vorher die Composition erlernen, ehe man zum Accompagnement schreitet: gleich als ob das Accompagnement nicht selbst die Composition sey, die Erfindung ausgenommen, welche ein Componist noch überdem haben muß. Es ist dieß grade, als ob man einem dem Vorschlag thäte, er solle erst ein Redner werden, um sodann lesen zu lernen. Viele hingegen wollen, daß man mit dem Accompagnement anfangen solle, wenn man die Composition erlernen will, und diese Ordnung ist in der That weit natürlicher und vernünftiger.

Die Folge der Baßnoten, die Regel der Octave, die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, die Composition überhaupt, alles dieses hilft beynahe weiter zu nichts, als daß es uns die Fortschreitung von einem Accorde zum andern zeigt; so daß jeder Accord ein neuer Gegenstand, und eine neue Materie zum Nachdenken wird. Was für eine anhaltende Arbeit! Wenn wird das Ohr geübt genug seyn, daß die Finger nicht aufgehalten werden.

Dieß sind die Schwierigkeiten, welche Rameau durch seine neue Bezifferung, und durch seine neuen Regeln des Accompagnements zu heben gesucht hat. Ich will die Grundsätze, worauf seine Methode gebauet ist, in wenig Worten vorzulegen suchen.

Es giebt in der Harmonie bloß Consonanzen und Dissonanzen: es giebt daher auch nur consonirende und dissonirende Accorde.

Ein jeder dieser Accorde wird dem Grunde nach durch Terzen getheilt. (So ist das System des Rameau.) Der consonirende Accord bestehet aus drey Noten, als c e g, und der dissonirende aus vieren, als g h d f. Von mehrstimmigen Accorden, die durch Zusatz oder Aufhaltung entstehen, ist hier die Rede nicht.

Es folgen entweder consonirende Accorde auf consonirende, oder dissonirende auf dissonirende Accorde, oder es sind consonirende und dissonirende Accorde in einander geflochten.

Da der vollkommene consonirende Accord bloß der tonischen Note zukommt, so giebt eine Folge von consonirenden Accorden lauter tonische Noten, und folglich eben so viele Veränderungen des Tons.

Die dissonirenden Accorde folgen insgemein in einem und eben demselben Tone auf einander, wenn die Klänge darinne nicht geändert werden. Die Dis-

sonanz bindet den harmonischen Sinn: ein Accord macht daß man den andern verlangt, und man fühlt, daß die Phrasis nicht geendigt war. Wenn in dieser Folge der Ton sich ändert, so wird diese Aenderung stets durch Kreuze oder Bee angekündigt. Die dritte Folge endlich, wo consonirende und dissonirende Accorde unter einander sind, hat Rameau bloß auf zween Fälle gebracht; und er thut überhaupt den Ausspruch, daß ein consonirender Accord keinen andern dissonirenden unmittelbar vor sich haben könne, als den Septimenaccord der Oberdominante, oder den Sextquintenaccord der Unterdominante; ausgenommen bey unvollkommenen Cadenzen, und bey Aufhaltungen; und im Grunde hält er auch dieses für keine Ausnahmen. Es scheint mir aber, daß vor dem vollkommnen Accorde auch noch der Accord der verminderten Septime, und der übermäßigen Sext vorher gehen könne; ein paar Stammaccorde, von denen der letztere keiner Umkehrung fähig ist.

Man hat demnach auf dreyerley Art zusammengesetzte harmonische Phrases: 1. Wenn tonische Noten auf einander folgen. und eben so viel neue Tonarten hervorbringen. 2. Wenn Dissonanzen, nach der gewöhnlichen Art, über einem Tone einander folgen. 3. Wenn endlich Consonanzen und Dissonanzen durch einander geflochten sind, wo nach der Meynung des Herrn Rameau vor einer Consonanz nothwendig der Septimenaccord der Dominante, oder der Sextquintenaccord der Unterdominante vorher gehen muß. Was kann man nur Erleichterung des Accompagnements Besseres thun, als daß man dem Accompagnisten die Art der Zusammensetzung bekannt macht, die in dem Stücke herrscht, das er accompagnirt? Dieses ist es, was Rameau gethan haben will, und wozu er gewisse Zeichen erfunden hat.

(Was hier bey dem Verfasser weiter folgt, beziehet sich auf die Art, nach welcher Rameau das Accompagnement studirt haben will. Wir gestehen, daß uns in dem kurzen Auszuge, und ohne beygebrachte Exempel nicht alles deutlich ist; und einer mühsamen Untersuchung scheint uns überhaupt die Sache nicht werth zu seyn. Wir wollen dem Herrn Rameau seine Träume lassen. Das folgende scheint gemeinnütziger zu seyn.)

Ich will hier über die Art mit Einsicht zu accompagniren, so wie sie mehr vom Gebrauche und vom Geschmacke, als von den Regeln, die man davon geben kann, abhängt, noch einige Anmerkungen machen, welche ein Accompagnist zu beobachten nöthig hat.

I. Ob man gleich, nach den Grundsätzen des Herrn Rameau alle Klänge eines jeden Accords greifen soll, so hat man sich doch vorzusehen, daß man diese Regel nicht immer nach dem Buchstaben nimmt, Es giebt Accorde,

welche

welche unerträglich seyn würden, wenn man sie so voll nehmen wollte. In den meisten dissonirenden Accorden, besonders in den unterlegten, ist immer ein Intervall auszulassen, um die Härte derselben zu mildern. Dieses auszulassende Intervall ist bisweilen die Septime, bisweilen die Quinte, bisweilen beyde zugleich. Man lässet auch öfters die Quinte oder Octave des Basses in dissonirenden Accorden aus, um die Fortschreitung der Quinten und Octaven zu vermeiden, welche eine schlechte Wirkung thun, wenn sie zumal in den äußersten Stimmen sind. Aus eben dem Grunde verdoppelt man mit der rechten Hand das Semitonium Modi nicht, wenn es in Basse gegenwärtig ist, sondern man nimmt lieber dafür die Terz oder Sext doppelt. Man hat auch die Secunden-Intervalle, und daß zwey Finger neben einander liegen, zu vermeiden; denn daraus entstehet eine sehr harte Dissonanz, die man bis zu der Gelegenheit, wo es der Ausdruck erfodert, sparen muß.

II. Man muß die Stärke des Accompagnements stets nach dem Character der Musik oder der Stimmen und Instrumente, die man begleitet, einrichten. In einem Chore nimmt man mit der rechten Hand den Accord voll, und verdoppelt auch wohl in der linken die Octave oder Quinte, bisweilen den ganzen Accord. Eben so muß man auch im italiänischen Recitative verfahren; denn da die Klänge des Basses hier allein sind, so müssen sie sich mit ihrer ganzen Harmonie hören lassen, damit sie die Modulation deutlich machen. In einer langsamen und sanften Arie hingegen, wenn man eine schwache Stimme oder ein einziges Instrument zu begleiten hat, läßt man Töne aus, schlägt gelind an, oder spielt auf dem obern Claviere. Man giebt, mit einem Worte, beständig darauf Achtung, daß das Accompagnement, welches den Gesang bloß unterstützen und verschönern soll, ihn nicht unterdrücke und verunstalte.

III. Wenn man während einer lange aushaltenden Note die vorigen Klänge zur Verlängerung bisweilen wieder anschlägt, so muß es vielmehr im guten Tacttheile oder auf einer langen Note geschehen, damit das Tactgewicht dadurch fühlbar werde. Im italiänischen Recitative mag eine Baßnote so lang seyn als sie will, so muß man sie doch nie mehr als einmal stark und mit dem vollen Accorde anschlagen; man schlägt bloß alsdann wieder an, wenn auf eben der Note der Accord sich verändert. Wenn aber die Violinen mit aushaltenden Noten dazu accompagniren, so muß man den Baß immer wieder hören lassen, und den Accord desselben arpeggiren.

IV. Wenn man eine Singstimme begleitet, so muß das Accompagnement dieselbe stützen, führen, ihr den Ton bey allen Eintritten angeben, und wenn sie aus dem Tone kommt, sie wieder hinein bringen. Der Accompagnist, der

den Gesang stets vor den Augen, und die Harmonie in den Gedanken hat, ist besonders verbunden, die Singstimme vor Verirrungen zu bewahren.

V. Man muß italiänische und französische Musik nicht auf einerley Art accompagniren. In der letztern muß man die Klänge dauernd machen, sie gelinde und fortwährend aus der Tiefe nach der Höhe zu brechen, die Harmonie stets so voll machen, als es möglich ist; man muß den Baß rein und deutlich abspielen, mit einem Worte, sich nach allem bequemen, was die Musikart erfodert. Wenn man hingegen italiänische Musik begleitet, so muß man die Noten des Basses kurz und ohne Verzierung anschlagen, weder Triller noch andere Verschönerungen anbringen, und überall eine gleiche und ebene Bewegung beobachten, die dieser Musikart zukommt. Das Accompagnement muß voll, trocken und ohne Arpeggiaturen seyn, ausgenommen in den Fällen, wovon ich unter No. III. geredet habe, und einige Aushaltungen, oder Orgelpuncte. Man kann hier ohne Bedenken Klänge auslassen; aber man muß sodann die, die man hören läßt, wohl gewählt haben, so daß sie in der Harmonie gegründet sind, und sich mit der Hauptstimme vertragen. Die Italiäner erlauben nichts im Accompagnement, oder im Basse, was das Ohr einen Augenblick vom Gesange abziehen könnte; und ihre Accompagnements sind stets nach dem Grundsatze eingerichtet, daß das Vergnügen und die Aufmerksamkeit verschwinden, wenn sie getheilt werden.

VI. Obgleich das Accompagnement der Orgel mit dem Clavecin einerley ist, so ist doch der Geschmack in beyden sehr verschieden. Da die Klänge der Orgel fortdauern, so erfodert sie auch eine mehr gebundene und weniger hüpfende Spielart. Man muß die ganze Hand so wenig als möglich vom Griffbrete nehmen; die Finger müssen von einer Taste auf die andere gleiten, und wenn ein liegender Ton in dem folgenden Accorde beybehalten werden kann, so muß auch der Finger davon nicht aufgehoben werden. Nichts ist unangenehmer, als die Art des Accompagnements mit kurzen Anschlägen und Arpeggiaturen, wie man es auf dem Clavecin nehmen muß, auf der Orgel hacken zu hören. Die Orgel überhaupt, dieses tonvolle und majestätische Instrument, verbindet sich mit keinem andern, und thut im Accompagnement keine gute Wirkung, außer wenn es etwan die Ritornelle und die Chöre verstärken hilft.

(Um alles beysammen zu haben, was Rousseau über die vorhabende Materie sagt, fügen wir noch folgenden Artickel bey.)

Accompagnement wird auch jede Parthie des Basses oder eines andern Instruments genannt, welche unter einen Gesang verfertigt wird, um Harmonie dazu zu machen. Ein Violinsolo wird mit dem Violoncell oder mit dem Clavecin

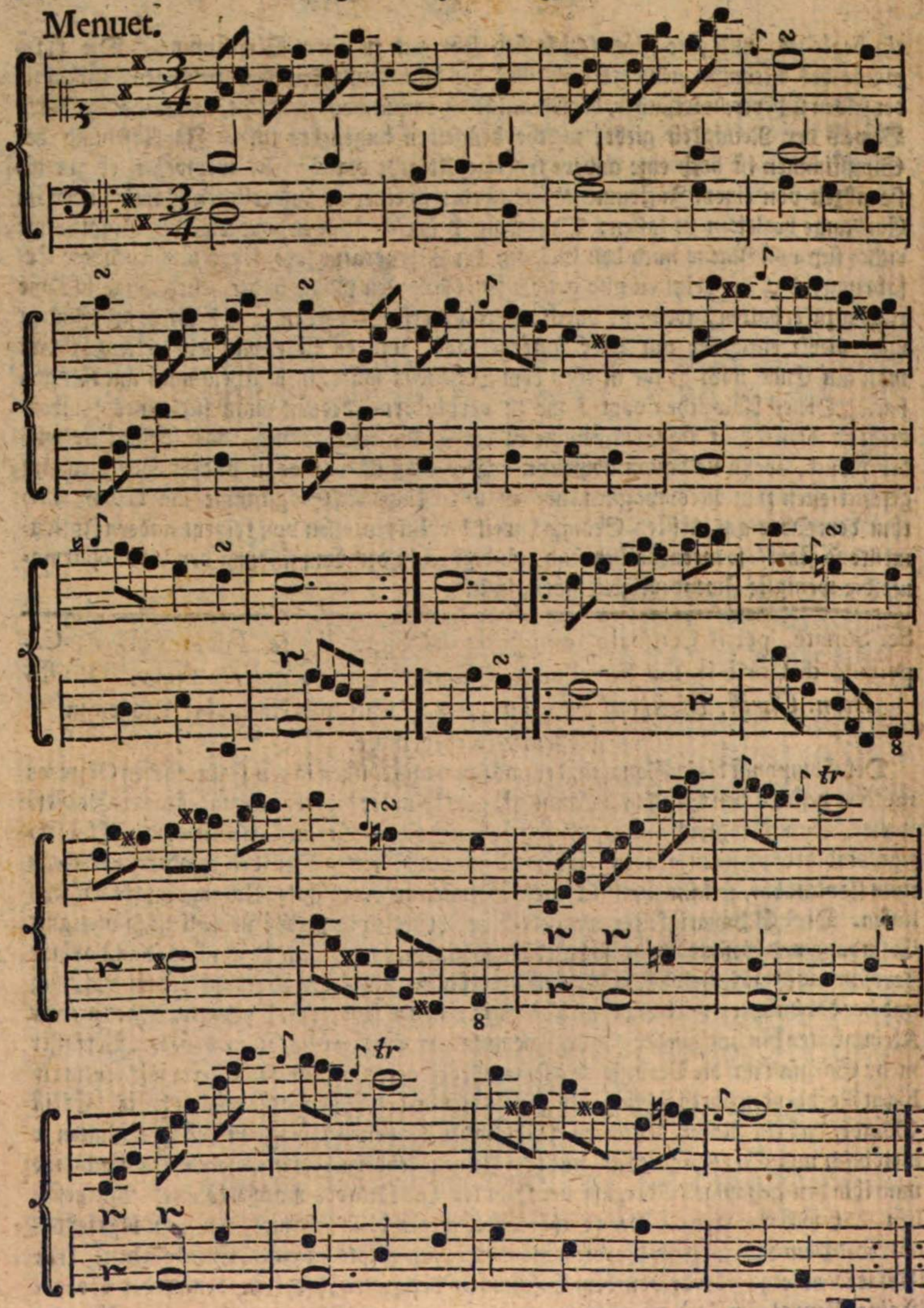
ein begleitet, und eine Flöte schickt sich sehr gut zu einer Singstimme. Die Harmonie des Accompagnements vermehrt die Annehmlichkeit des Gesanges, indem sie denselben sicherer, wirksamer, die Modulation empfindbarer macht, und dem Ohre einen Beweis der Reinigkeit giebt, welche demselben angenehm ist. In Ansehung der Singstimmen ist noch eine andere trifftige Ursache vorhanden, weswegen es gut ist, sie allzeit von einem Instrumente, entweder in einer absonderlichen Parthie oder im Einklange begleiten zu lassen: denn obgleich verschiedene behaupten, die Singstimme richte sich von Natur nach den Gesetzen der Temperatur, so lehrt uns doch die Erfahrung, daß die reinsten und geübtesten Stimmen Mühe haben, sich lange in Tone richtig zu erhalten, wenn sie durch nichts unterstützt werden. Es wird im Singen unvermerkt entweder auf- oder untergezogen, und es ist etwas sehr seltenes, daß man am Ende noch grade in eben dem Tone seyn sollte, in welchem man angefangen hat. Dieses Abweichen vom Tone zu verhindern, bedient man sich eines Instruments; dieses hält die Singstimme in der Klangleiter richtig, oder bringt sie wieder zurück, wenn sie davon abweicht. Der Baß ist vor allen andern Parthien am geschicktesten zum Accompagnement; er unterstützt die Singstimme am besten, und thut dem Ohre am meisten Genüge; weil die Vibrationen von keinem andern Instrumente so stark, so vernehmlich sind, so daß es in der Empfindung der Grundharmonie die wenigste Zweydeutigkeit übrig läßt.

Sei Sonate, per il Cembalo, composte dal Sigr. *Abbate Paolo Fischer*, Capellano di Corte di sua Excellenza il Signor Conte *Hartig* a Praga. Presso *Bern. Christ. Breitkopf e Figlio.* 1768. Eilf und ein halber Bogen in großem Notenformate.

Der Componist dieser Sonaten, der uns schon aus einigen in den Hafnerischen Oeuvres mélées befindlichen Stücken bekannt ist, gehört unter die fertigen und starken Clavierspieler, wie man sogleich aus dem Anblicke seiner Compositionen ersehen wird. Eine fertige, und in Springen geübte Hand wird zur Ausführung derselben erfodert, und wenn man sie nicht hat, so kann man sich diese Sonaten zu einer guten Uebung empfohlen seyn lassen. Diese Schwierigkeiten weggerechnet, bleibt in denselben überall noch viel gute Erfindung und Gesang übrig, so daß diese Sonaten, außer dem Brillanten, das darinne herrscht, auch viel melodische Schönheiten haben. Mit der rhythmischen Einrichtung und der Modulation wird man zufrieden seyn; in der Harmonie hingegen würden gewisse Kleinigkeiten hin und wieder richtiger vorgebracht worden seyn, wenn der Herr Verfasser mehr Sorgfalt auf die Verbesserung seiner Arbeit gewendet, und sie öfterer mit einem ruhigen Nachdenken durchgesehen, als vielleicht mit den Fingern überspielt hätte. Es ist Schade, daß ein Mann, der in den geschwinden Sätzen so feurig, in den gemäßigten so melodisch und öfters zärtlich ist, nicht die kleinen Aenderungen in seiner Arbeit macht, wo man ihm den gehäßigen Vorwurf der Quinten und Octaven machen könnte. Wir gestehen, daß wir ihm vieler andern Schönheiten wegen diese Kleinigkeiten gern übersehen; aber welch ein Triumph für die, die sonst weiter nach nichts in einem Stücke sehen! Hier ist eine Menuet zur Probe von dem Geschmacke des Herrn Fischers: denn jeder Sonate ist eine Menuet und Trio angehängt.

Menuet

Menuet.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Siebzehntes Stück.
Leipzig den 24ten October 1768.

Ueber die zu Wien aufgeführte Oper Alceste, aus den Briefen über die wienerische Schaubühne.

Die Musik in den Händen des Mannes, der die Tonkunst nicht bloß in einer studierten Reihe von Accorden und Auflösungen bestehen läßt, sondern die Accente der Leidenschaften, und wenn ich mit Genehmhaltung der musikalischen Lykurge das Wort wagen darf, die Accente der Seele aufzufinden, und dadurch den Gesang ausdrucksvoll, und redend zu machen weis; in den Händen eines Mannes, der mit dem Geiste des Dichters setzet, und da, wo dem musikalischen Handwerker von dem gemeinen Regeln Fessel angelegt sind, diese Fessel zerbricht, sich über die Regeln hinweg schwingt, und mit der Freyheit des Genies selbst Regel und Muster wird; in den Händen eines solchen Mannes muß die Musik Wunderwerke thun.

Die Alten waren davon überzeugt. Sie hatten gewisse kriegerische Spielstücke, wodurch sie die auflodernde Hitze ihrer Streiter mäßigten: durch diese hielten sie ihre junge Mannschaft in Reih und Gliedern zurücke, wenn sie mit geschlossener Stirne auf den Feind einen Eindruck machen sollte. Sie hatten andere, welche sie bis zur Raserey aufbrachten, wodurch sie im Gewühle der Schlacht die Tapferkeit erhitzten, und zu Wunderwerken begeisterten.

Aelianus, wo ich mich nicht irre, erzählt von einem Tonkünstler, der durch seine Gesänge die beschrieensten Zärtlinge der Welt, die Sybariten, so sehr erhitzte, daß sie gegen einander die Waffen ergriffen. Aelian verdient im Grunde zwar nicht viel Glauben; aber seine Märchen können immer als ein Beweis von den Meynungen gelten, die zu seiner Zeit im Schwange waren.

Der Harpenschläger David war mit den Geheimnissen der Tonkunst so vertraut, daß er dadurch die schwarze Unmuth von dem Haupte Sauls ver-

 scheuchte:

scheuchte: und er hatte vielleicht von der Allmacht seiner Kunst zur Unzeit einen Versuch machen wollen, und statt der besänftigenden Moltöne sich zu lange unter den schärferen Kreuzen verweilet, als der Fürst seinen Wurfspieß nach dem jüdischen Arion warf.

Wenn wir zu unsern Zeiten von den erstaunlichen Wirkungen der Tonkunst nicht eben die Begriffe haben; so kömmt es daher, daß unsere Empfindungen, wie unsere Leiber zu Weichlingen ausgeartet; daß uns Wälschland mit seinen entmannten Sängern auch seine kraftlose Musik aufgedrungen, und daß wir aufrichtig zu reden, nur eine Musik für das Ohr, keine für das Herz haben.

Ich möchte nicht gerne mit dem hitzigen St. Preux a) über diesen Punct in einen Streit gerathen. Wenn ich die wälsche Musik nicht so göttlich, so unnachahmlich finde als er; so rede ich nur von meinem Geschmacke, und von dem Eindrucke, den sie auf mich machet. Ich will auch darum für die französische Musik noch gewiß mit ihm keine Lanze brechen. Ich erlaube ihm von der französischen Oper alles mögliche Böse zu sagen, was ihm nur gefällt; und ich will in meiner Offenherzigkeit gegen ihn so weit gehen, zu bekennen, daß ich mich mit den schneidenden und unmodulirten Tönen der französischen Musik, auch durch die Fels und Jeliotte b) nicht aussöhnen kann. Aber ich wäre begierig, recht eigentlich zu wissen, was der junge Mensch, der seit der Zeit sehr alt geworden, und nur erst jetzt seinen Richterstuhl über die Musik mit aller Förmlichkeit errichtet hat, was er an der Setzart des Ritters Gluck zu erinnern fände.

Dieser ist der musikalische Verfasser der Alceste. Seine Einbildungskraft ist ungeheuer: daher sind ihm die Schranken aller Nationalmusiken zu enge: er hat aus der wälschen, aus der französischen, aus den Musiken aller Völker eine Musik gemacht, die seine eigne ist; oder vielmehr: er hat in der Natur alle Töne des wahren Ausdrucks aufgesuchet, und sich derselben bemächtiget. Die Grundzüge seines Satzes sind immer dem Gegenstande angemessen, und gleichsam ein richtiger freyer Umriß, durch ein schönes Kolorit bearbeitet, worinnen das Licht mit der Häuslichkeit eines scharfen Beurtheilers vertheilet, die Abstechung sorgfältig, aber mit Wahl angebracht, und überhaupt die feinste Symetrie beobachtet wird. Jeder Theil seiner Musik macht, für sich selbst betrachtet, ein sehr angenehmes Ganzes aus, das aber zu dem größeren Ganzen

a) Rousseau in der Heloise.

b) Mademois. Fel und Mons. Jeliotte sind als Sänger in der französischen Oper berühmt.

zen in einem so ebenmäßigen Verhältnisse steht, daß die gluckischen Sätze die wohlgestaltesten Körper seyn würden, woferne die Töne sichtbar könnten gemacht werden.

Alceste war für diesen geschickten Mann eine weiträumigte Bahn, die Fruchtbarkeit seiner Gedanken zu zeigen. Es war schwer bey einem Stoffe, über den durchaus Traurigkeit und Schwermuth gleich verbreitet ist, der Einförmigkeit und Wiederholung zu entkommen. Gluck hat diese Schwürigkeit mit vielem Ruhme überwunden. Seine Chöre sind immer wesentlich unterschieden: seine Recitative sprechend, und das Accompagnement nicht eine bloße Anstimmung, oder eine müßige Ausfüllung des Zwischenraums, sondern ein wesentlicher Theil des Ausdrucks, da sie den ganzen Inhalt faßlich, und die Worte beynahe entbehrlich machen.

Seine Arien sind neu, von einer einfachen, aber gefühlvollen Melodie, an denen mich besonders der Schluß ganz außer mich selbst gesetzt hat. Ich werde durch die Wirkung, welche die zierrathlosen Schlußfälle der gluckischen Gesänge auf mich gemacht haben, beherzt, mich künftig laut gegen die gekräuselten Ausgänge der wälschen Arien zu erklären, wogegen ich im Geheim schon lange mich empöret hatte.

Diese Fermaten (Cadenzen) von einer unbegränzten Länge sind höchstens gut, ein Probestück von der Geläufigkeit der Kehle, und der unangegriffenen Lunge des Sängers abzulegen. Aber konnte die gesunde Kritik der Tonkunst je ungeahndet zusehen, daß der Ausdruck diesen mechanischen Geschicklichkeiten, daß die edleren Reizungen der Empfindung, der sinnlichen Wollust des Gehörs geschlachtet wurden? — Oder ist man vielleicht der Meynung, daß die Täuschung dadurch wohl sehr gewinne, wenn da, wo die Gesetze des Gehörs mich einen Schluß erwarten heißen, der Sänger seinen Schlauch mit neuer Luft anfüllt, um eine einzige Sylbe fünf bis sechs Minuten lang auf der Leiter der Töne nach mancherley Fortschreitungen auf und nieder zu schleppen, und zuletzt mit einem Triller zu enden, der mich für seinen Odem besorgt macht? Was für ein abendtheuerliches Verhältniß hat eine einzige, so sehr ausgedehnte Sylbe zu dem kleinen Ganzen eines Gesangs? und in welche Verlegenheit wird der Sänger als Schauspieler betrachtet, dadurch nicht versetzet, da es unmöglich ist, eine ausdruckende Pantomine anzubringen, welche durch die Ewigkeit der Fermate nicht in eine steife Stellung ausarbeiten sollte? — Ich habe mich durch das Feuer der Handlung, welches die Geschicklichkeit des Tonkünstlers noch vermehrte, die Einsicht und richtige Ausführung der handelnden Personen unterstützte, dahin reißen lassen: ich fühle Furcht, Mitleid, Schrecken; denn

ich glaube, ein Zeuge der Begebenheit zu seyn. Auf einmal steht die Handlung, um einer Coloratur willen stille: der Schauspieler erkaltet — und ich mit ihm: und alle Antheilnehmung ist vorüber.

Bekümmert sich denn aber der Haufen von Compositoren, und Sängern darum, eine Oper zu einem rührenden Schauspiele zu machen? — Freylich nicht! und sie setzen daher ein Miserere nach eben den Grundsätzen als ein Singspiel; und jene singen beydes eben so — Eben darum aber soll die Tonkunst dem Manne große Verbindlichkeit haben, der mit Gefahr seines Ruhmes sie von einem Fehler befreyet, welche ihre edelsten Endzwecke, den Ausdruck und die Rührung vereitelt.

Wie sagte ich? mit Gefahr seines Ruhmes! ich hatte da die musikalischen Pedanten im Gesichte, welche an dem Singspiele des Ritters Gluck freylich manches auszusetzen haben werden; denn der verwegne Mann hat sich Dinge erlaubt — O hören wir doch nicht auf ein Geschätz, welches nicht weniger von dem Neide, als der Unwissenheit veranlasset wird. Ich habe diesem Manne zu gefallen, große Lust zu citiren, und von ihm zu sagen, was Horaz von dem lyrischen Dichter sagt:

„Ihm befahl die Muse, die Götter zu besingen, und die Helden und der
„Götter Geschlecht. —

Der allgemeine Beyfall hat ihn auch wirklich gekrönet; und dieser Beyfall ist desto schmeichelhafter, da er sich durch die wiederholten Vorstellungen Alcestens immer mehr bestätiget. Man erwartet dieses Singspiel im Drucke; sonst würde ich mich umständlicher auf die Schönheit der einzelnen Theile einlassen. Sie werden dann selbst nach ihrer feinen Einsicht darüber urtheilen: und ich bin begierig, ob Sie dem vortrefflichen Ganzen mit mir einerley Lieblingsstücke wählen werden. Hier sind die meinigen!

Im I. Aufzuge und III. Auftritte das Recitativ des Hohenpriesters, angefangen von den Worten: von ihrer heiligen Wuth ergriffen — Das Accompagnement des Orchesters zeigt alle die verschiedenen Erscheinungen, welche die Gegenwart des Phöbus hervorbringt; und nun folget

In eben diesem Auftritte nach dem Orakelspruch, das große, unnachahmliche Stück, worinnen Gluck Dichter und Tonkünstler zugleich geworden, und durch seinen Satz dasjenige ergänzet und verflößet hat, wozu der Dichtkunst ihre Worte, wenn ich so sagen darf, keinen handelbaren Stoff gaben. Kaum erscholl unter dem schweigenden Volke der erschreckliche Götterspruch; so lassen die Bässe in tiefen und einförmigen Tönen sich hören, das hole und furchtsame Gemurmel eines Volkes auszudrücken, dem Schrecken und Erstaunen,

den

den Mund zu artikulirten Worten verschlossen hält. Dieses Gemurmel nimmt zu; und bricht endlich in Ausrufungen aus; die aber noch immer unterdrückt sind, und nur durch die Vergesellschaftung mehrerer Stimmen zu vernehmbarer Stärke anwachsen. Die Beschämung eines Volkes, das feig genug ist, einen würdigen und verehrten Fürsten undankbar zu verlassen, sucht gleichsam eine Frist, die schon beschloßne Flucht zu bemänteln. Endlich wird von ferne das verwirrte: **Laßt uns fliehen!** von nur wenigen angestimmt. Von ferne: welcher Meisterzug! die Höflinge, dieser Haufen von Augendienern, die im Angesicht der Fürstinn standen, die wollten nicht das Ansehen haben, als hätten sie ihren Herren am ersten verrathen. Der unbekannte und entfernte Pöbel, bis zu welchem die beschämenden Blicke **Alcestens** nicht reichen konnten, wagte dabey am wenigsten, und konnte es also am ersten wagen. So bald der Anstoß gegeben war, brach die verrätherische Stimme aller Orten hervor, ward allgemein, und der Haufen schützte die einzelnen Ungetreuen. Dieser Auftritt war eines von den schönsten Gemälden, die vielleicht jemals auf der Bühne erschienen sind.

Das Alleingespräch **Alcestens** in dem Hayn, (im II. Aufz. II. Auft.) ist göttlich: und so ausdrucksvoll und angemessen das Accompagnement hier durchaus ist; so übertrifft doch die allgemeine Pause, die bey den Worten: **trauernde Stille** anfängt, und durch zween Tacte fortwähret, alles, was der Tonkünstler an dessen Stelle gesetzt hätte. Dieses Schweigen ist das redendste Stück der ganzen Monologe.

Das **Chor der unsichtbaren Gottheiten** in eben diesem Auftritte ist ein Beweis von der tiefen und geläuterten Beurtheilung des Verfassers. Es wäre widersinnig, wenn die Schatten sehr modulirten: daher sind die Singstimmen auf einen tiefen Ton beschränket; die Modulation ist aber den übrigen Stimmen des Orchesters aufgetragen. Bey den erstern Aufführungen machte dieses Chor beynahe eine unangenehme Wirkung, weil das Orchester zu still accompagnirte, und die Stimmen zu tief in die Schaubühne hinein gelegt waren. In der Folge wurden die Sänger zwischen die fordern Schiebewände angeordnet, und stärker accompagnirt: nun sind sogar auch diejenigen bekehret, welche Anfangs zwischen diesem Chore, und dem verstimmten Mönchenchören eine Aehnlichkeit aufsuchten.

Ich spreche von meinen vorzüglichen Lieblingsstücken, unter welchen die letzte Arie des II. Aufzugs ihren Platz mit Würde behauptet. Der Schluß ist ein wahrhaft französischer, schneidender Ton; aber auch der wahre Accent der auf das höchste gespannten mütterlichen Empfindung, wo die Stimme

gleichsam überspringt, und einen Mislaut giebt, welcher dem Ohre peinlich fällt, aber eben dadurch das Herz des Zuschauers verwendet, und den Stachel in der Wunde noch lange zurück läßt.

Die zweystimmigen Arien Alcestens und Admets — auch diese, und so manches anderes, und alles würde in diesem vortrefflichen Singspiele für mich Lieblingsstücke seyn, wo ich fortführe, das Vergnügen bey mir zurück zurufen, so mir auch das kleinste Stück desselben verursachet hat. Nach meiner Weise möchte ich die Setzart Glucks, die characteristische nennen, und wohl sehr wünschen, daß sie unter den Tonkünstlern so viele Nachfolger fände, als sie sich unter den Tonkünstlern so viele Nachfolger fände, als sie sich unter den Liebhabern der Musik, deren Gefühl durch die sybaritische Harmonie der italiänischen Tonkunst nicht verwöhnet ist, Bewunderer erworben hat.

Warum sind doch Sänger, die nur erträgliche Schauspieler wären, so eine Seltenheit? — diese Frage fiel mir bey der sechsten Vorstellung Alcestens ein, als Tibaldi, den ich ehemals als den frostigsten Sänger von der Welt gekannt hatte, sich selbst übertraf, und mit wahrem Gefühle, besonders in dem Auftritte spielte, wo sein Zudringen Alcesten das Geständniß ihres großen Gelübds entreißt? Wollen Sie die Betrachtungen mit anhören, worauf mich diese Frage, und der Mann, über den mir diese Frage aufstieß, geleitet haben?

Tibaldi war zu seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen Wälschlands; und besaß auch sonst alles Talent, das einen Sänger schätzbar machet: aber auf der Schaubühne hatte er keine Seele. Jetzt, da er einige von seinen höheren Saiten verlohren hat, und öfters seine Zuflucht zu einem unangenehmen Falsette zu nehmen gezwungen ist, wird er belebt. Seine Geberde ist mehr als anständig, sie ist frey, angemessen, angenehm; sein Gesicht begleitet und unterstützt die Geberde, und ich habe ihn sogar einzelne Züge eines stummen Spiels anbringen gesehen, welche Richtigkeit der Empfindung, oder Einsicht an ihm bewiesen. Wo war also damals, als noch seine Stimme ihm ganz zu Gebot stand, dieser Ausdruck, auf dessen Rechnung Tibaldi den großen Beyfall geschrieben hat, den er jetzt in Wien findet, und verdienet?

Bedenkt man, daß das Feuer, welches die Handlung des Schauspielers beleben muß, eher durch die Jahre erlischt, als angefacht wird; daß auch nur die mechanische Geschicklichkeit, den Körper in seiner Gewalt zu haben, anhaltende Uebung voraus setzet; so geräth man sehr natürlich auf den Argwohn, dieser Sänger habe die Anlage, welche ihm zu einen geschickten Schauspieler von der Natur gegeben worden, entweder vorsetzlich unterdrückt, oder doch geringe

ringe geschätzt; als etwas bloß Beygängiges, dessen er bey der höhern Gabe einer unbescholtenen Stimme gerne entrathen könnte.

Das ist die lächerliche Selbstgenügsamkeit des großen Haufens der wälschen Sänger und Sängerinnen: sie dächten der Würde der Kehle etwas zu vergeben, und sich wohl gar verächtlich zu machen, wenn sie den Gesang mit der Pantomine begleiteten, gleich als hätte er, um unsere Bewunderung weg zu haben, noch einer fremden Hülfe nöthig! — Bestätigen Sie sich meine Beschuldigung mit einem einzigen Blicke auf eine Nation, die mehr als irgend eine andere, Natio comœda est, und im gemeinen Leben, jedes Wort mit einer Mine, mit einer Geberde vergesellschaftet; bey welcher also diese Steife auf der Schaubühne, dieser Frost, dem Temperamente widerspricht, und beynahe als erkünstelt und erzwungen, muß angesehen werden.

Vielleicht aber thut Sie besser daran, nicht nach einer Kunst zu streben, die wenigsten auf einem gewissen Puncte der Vollkommenheit sehr schwer zu erreichen, und beynahe mit dem Talente des Gesanges unerträglich zu seyn scheint. Und daraus möchte sich wohl meine Frage hauptsächlich beantworten lassen. Der Ausdruck der Musik, und der Ausdruck der Action sind, in einem gewissen Verstande, einander gerade entgegen gesetzt. Jener, an das genaueste Maß in den allerkleinsten Abtheilungen der Zeit, und an die Uebereinstimmung des mit verflochtenen Accompagnements geheftet, fodert eine unnachgelassene Versammlung und Aufmerksamkeit, um nicht über die Gränzlinie zu schreiten, die der setzende Tonkünstler für ihn beschrieben hat. Dieser hingegen, durch die Hitze der Einbildung in die Umstände der Handlung, die der Dichter angeleget, wahrhaft versetzet, vergißt alles, was um ihn her ist, Schaubühne, Zuschauer, sich selbst; denkt nur seine Furcht, sein Schrecken, seine Wuth; und wird von ihrer Heftigkeit über alle Gränzen, oft bis an das Scheinbarunregelmäßige dahin gerissen. Entweder also, daß der abgezirkelte Gang der Musik die ungestümen, aber wahren Ausbrüche der Leidenschaft hemmet; oder daß der zügellose Lauf des empörten Affects alle Symmetrie des Gesanges um und über kehrt, und gleich einem ungebändigen Läufer, (Coursier) über alle Ziel und Schranken unaufhaltbar mit sich hinweggeführet.

Dieses ist an dem gluckischen einfachen Styl ein neuer, und vielleicht noch unerkannter Vorzug, daß er dem Talente des Schauspielers weniger als jeder andre, Schwürigkeiten in Weg leget, weil er sich so nahe, als es die Tonkunst immer zugiebt, an den Affect selbst schmieget: es ist das leichte, fliessende Gewand des le Bruns, welches die Körper nicht verhüllet, sondern sich nach ihnen hinbeugt, und den natürlichen Wuchs ganz durchscheinen läßt. Seine

Sing-

Singspiele werden auch immer in der Aufführung eine stärkere, eine anhaltendere Wirkung machen; und ich möchte beynahe sagen, sie werden der Opernbühne Schauspieler zu bilden fähig seyn.

Wenn nicht zu bilden, wenigstens die natürliche Gabe zu entwickeln, da, wo sie die Natur ihren Günstlingen ertheilet, und die gewöhnliche, überladene, und geschminkte Opernmusik sie sonst unnütz gemacht hat. So erkläre ich mir in dem Singspiele Alceste die tibaldische Erscheinung, und die eben so seltene, von einer Sängerinn, die noch etwas mehr als Sängerinn gezeigt hat.

Madam Bernasconi spielte Alcesten, mit einer Wahrheit, Empfindung, und Antheilnehmung die bewundert werden. Ich habe Ihnen schon bemerkt, daß die Sängerinn eine Deutsche ist; ich muß hinzusetzen, eine Wienerinn: die Nation thut auf sie ein bißchen stolz, und die Wälschen beißen sich über die Lobsprüche, die man gegen sie verschwendet, und woran ganz leicht ein wenig Nationaleitelkeit mit Theil haben möchte, stillschweigend in die Lippen.

Die Wienerschaubühne ist nur erst die zweyte, auf der Bernasconi singet; und Alceste ihre erste ernsthafte Rolle, da sie sonst, auch selbst noch hier, in der scherzhaften Oper sang. Zeit, Nachdenken und Uebung haben also noch nichts zu ihrem Talente beytragen können; sie kam so, wie sie ist, aus den Händen der Natur: Die Lebhaftigkeit ihres Gefühls vertritt zur Stunde noch die Stelle des Nachdenkens, und die Richtigkeit der Empfindung, die Stelle der Einsicht und Kunst.

Sie ist außer der Schaubühne beynahe klein, aber auf den Bretern weis sie sich eine Größe zu geben, die sie ansehnlich machet, und unterscheidet. Ihr untadelhafter Wuchs kömmt ihr dabey vortheilhaft zu statten, und stehr ihr bey ihren Stellungen bey, die alle richtig und edel gezeichnet sind: dennoch heben sich darunter noch die Seitenwendungen ganz besonders heraus, dergleichen sie in den Auftritten mit Admeten einigemale anzubringen Gelegenheit hatte: sie waren eines raphaelischen Pinsels würdig.

Ihre Bildung ist für die Schaubühne angenehm, ihr Auge beredt, und bey ihrem Ausdrucke nicht müßig. Ihre Arme sind frey, und haben, ohne in die gekünstelte Symmetrie zu fallen, eine verlaufende Schwingung. Sie erlaubt sich mit denselben Bewegungen, die den geübtesten Schauspielerinnen oft mißlingen; nämlich die vor dem Körper gleichseitige Erhöhung in geraden Linien. Ohne Zweifel sieht sie die Schwürigkeit dieser Bewegung nicht ein, und darum ist es auch für sie keine.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Achtzehntes Stück.

Leipzig den 31ten October 1768.

Fortsetzung über die wienerische Schaubühne.

Die Geberde der Bernasconi folget nur den Bewegungen des Herzens, und ihr Herz führet sie beständig auf den angemessensten, und nicht selten auf den feinsten Ausdruck. Sie hat bey der dritten Wiederhohlung Alcestens einen von diesen glücklichen Zügen in der Schlußarie des zweyten Aufzugs bey den Worten: dieß ist der Qualen größte Qual, sich von so süßen Kindern zu trennen, angebracht. Das erste und zweyte mahl machte sie bey dem Worte Trennen die Bewegung der gewaltsamen Entfernung! es war eine der mahlenden Geberden, die für das Auge eben so deutlich als die Worte für das Ohr sind: aber auch ein allgemeiner Schauspieler, oder allenfalls der Dichter, so der Schauspielerinn einen Unterricht gäbe, würde auf so etwas verfallen seyn. Das dritte mahl, ohne Zweifel, da ihre Einbildung von der bevorstehenden schmerzlichen Trennung lebhafter gerühret, und ihre Empfindung heftiger angegriffen war, schoß sie ihren wilden, gefühlvollen Blick auf Aspasien, ließ ihn eine Weile unbeweglich an ihr hangen; dann aber als der Begriff der Trennung nahte, warf sie sich dem Kinde plötzlich an den Hals, umschlang es mit beyden Armen, gleich als wäre sie diesen grausamen Augenblick durch ihre Widersetzung zu entfernen fähig. Nichts ist wahrhafter als dieser Ausdruck. So würde auf einem Gemälde des französischen Raphaels Clytemnestra ihre Tochter umfassen, wann sie der grausame Calchas an den Schlachttisch Dianens zu schleppen bereit steht; so würde der Bräutigam seine Braut umschlingen, die ihm die wütende Wollust brünstiger Söldner rauben will.

Ich habe diesen Zug nur das eine mahl gesehen, ob ich gleich bey den folgenden Vorstellungen begierig darauf Acht hatte. Ich bin versichert, hätte man die Bernaskoni um eine Ursache angegangen, sie würde sich nicht lange

bedacht haben, zu antworten: es war ein Trieb der Natur — Daß doch die Schauspieler mehr auf diese Triebe merkten, welche so richtige Wegweiser sind! ihre Kunst besteht ohnehin einzig darinnen, die Spuren der Natur aufzusuchen, und ihnen mit Wahl zu folgen.

Mein Prüfstein der Schauspieler und Schauspielerinnen ist immer der Zwischenraum, wenn sie nichts zu sprechen haben, entweder wo ein anderer Zwischenredner spricht; oder wo in den Singspielen die Ritornelle eingeschaltet sind. Es wäre an die Dichter, und wohl mehr noch an die Musiksetzer eine nicht überflüßige Erinnerung, bey ihren Arbeiten die Schaubühne und alle darauf anwesende Personen ein wenig mehr im Gesichte zu behalten, und die Gespräche, die Arien und Stücke der mitbegleitenden Musik nicht länger anzulegen, als sich die müßig gelassenen Personen mit dem stummen Spiele zu beschäfftigen, im Stande sind. Diese Anmerkung, wenn sie weiter hinausgeführet, und auf Beyspiele angewendet würde, bräche manchem witzigen Einfalle der Dichter, und mancher colorirten Einleitung der Arien den Stab: aber ich will sie und mehrere Unschicklichkeiten der Singspiele, wenn es mir nicht sonst einmal an Stoff fehlen sollte, in ein eigenes Schreiben zusammen werfen, und jetzt meine Beobachtungen über die beurtheilte Sängerinn zu Ende bringen.

Gemeiniglich also sind die Sängerinnen, so bald ihre Arie vorüber ist, ganz nicht mehr in der Scene: ihre Augen jagen entweder nach neuem Raube, oder besprechen sich mit denen, welche bereits in ihrem Netze sind. Wie frostig muß dann ein Schauspiel ausfallen, worinnen das Gespräch oder der Gesang nicht einmal bey den handelnden Personen eine Antheilnehmung bewirket? soll ich vielleicht ihrem Schmerzen, den sie mir nur erst in den rührendsten Tönen geklaget, mein Mitleid, meine Thräne schenken, da ich wahrnehme, daß sie, so bald das Singstück vorüber ist, ihre Stirne aufheitern, und einem glücklichen Günstlinge zulächeln? In der That, Iris! — möchte ich sagen, ihre Forderungen sind sehr unbillig: warum soll ich mich über einen Unfall noch härmen, worüber Sie sich wirklich schon getröstet haben? Dieser Vorwurf kann Alcesten nicht gemacht werden: sie ist immer, auch wann sie schweiget, auf der Schaubühne gegenwärtig, und unterstützet durch ein wohlpassendes, stummes Spiel, den Gang und die Hitze der Handlung; sie ist das ganze Stück durch immer die leidende, die von so mancherley Affecten einer Mutter, einer Gattinn hin und her geworfene Unglückliche, deren Empfindung, auch wenn sie stumm ist, noch empor arbeitet, gleich der aufgebrachten See, die

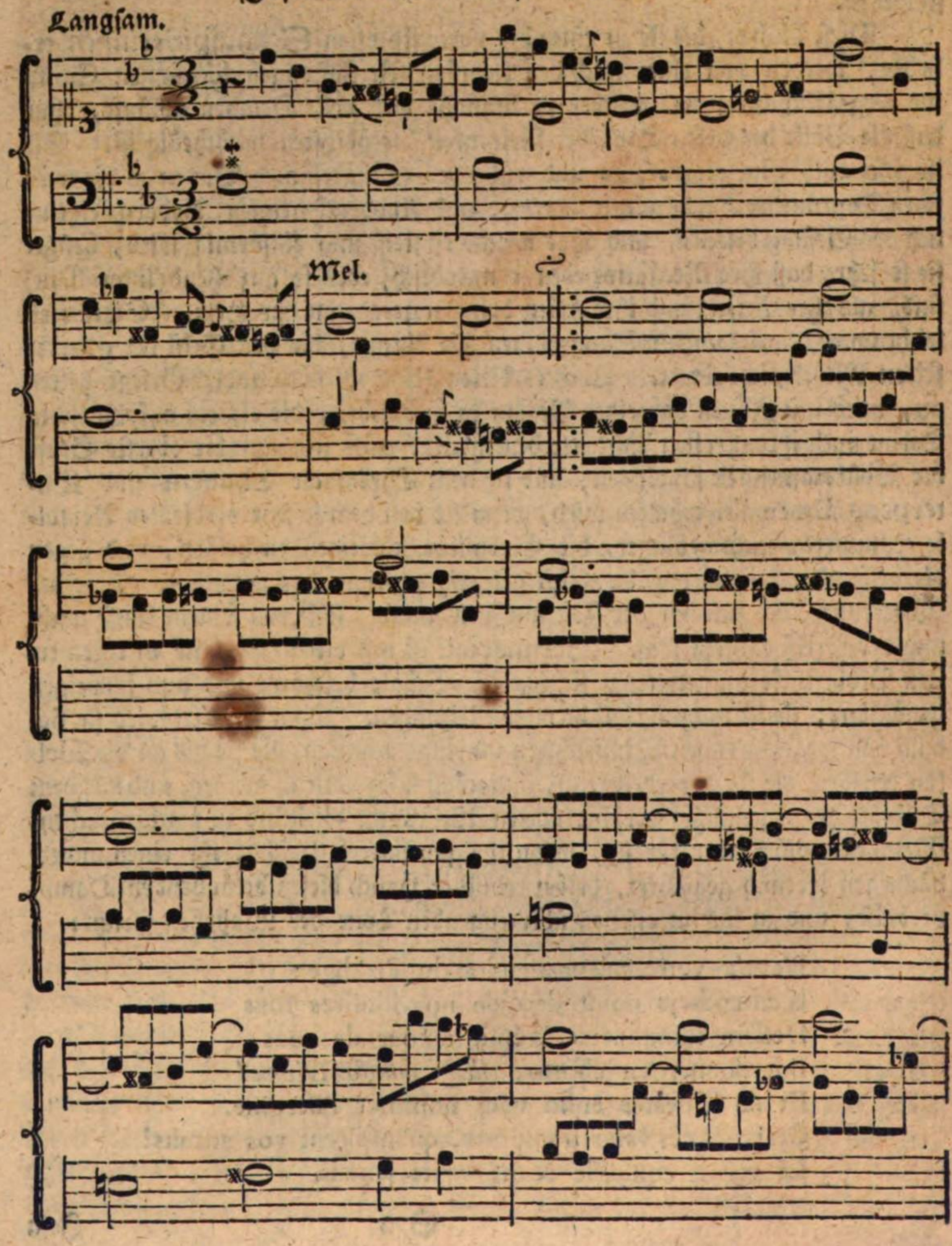
noch

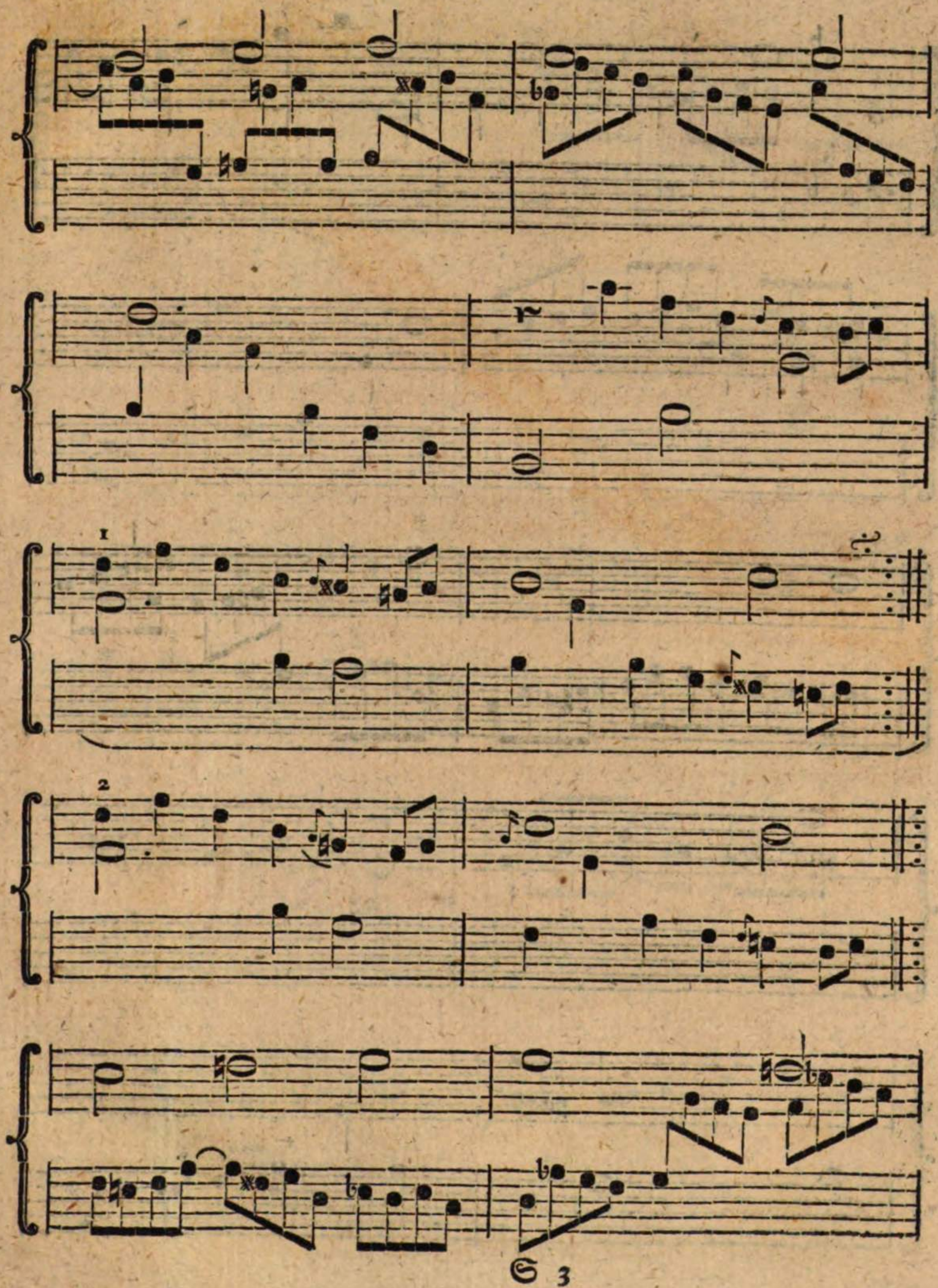
noch lange vom Grunde auf Wellen schlägt, wenn schon der obere Sturm schweiget.

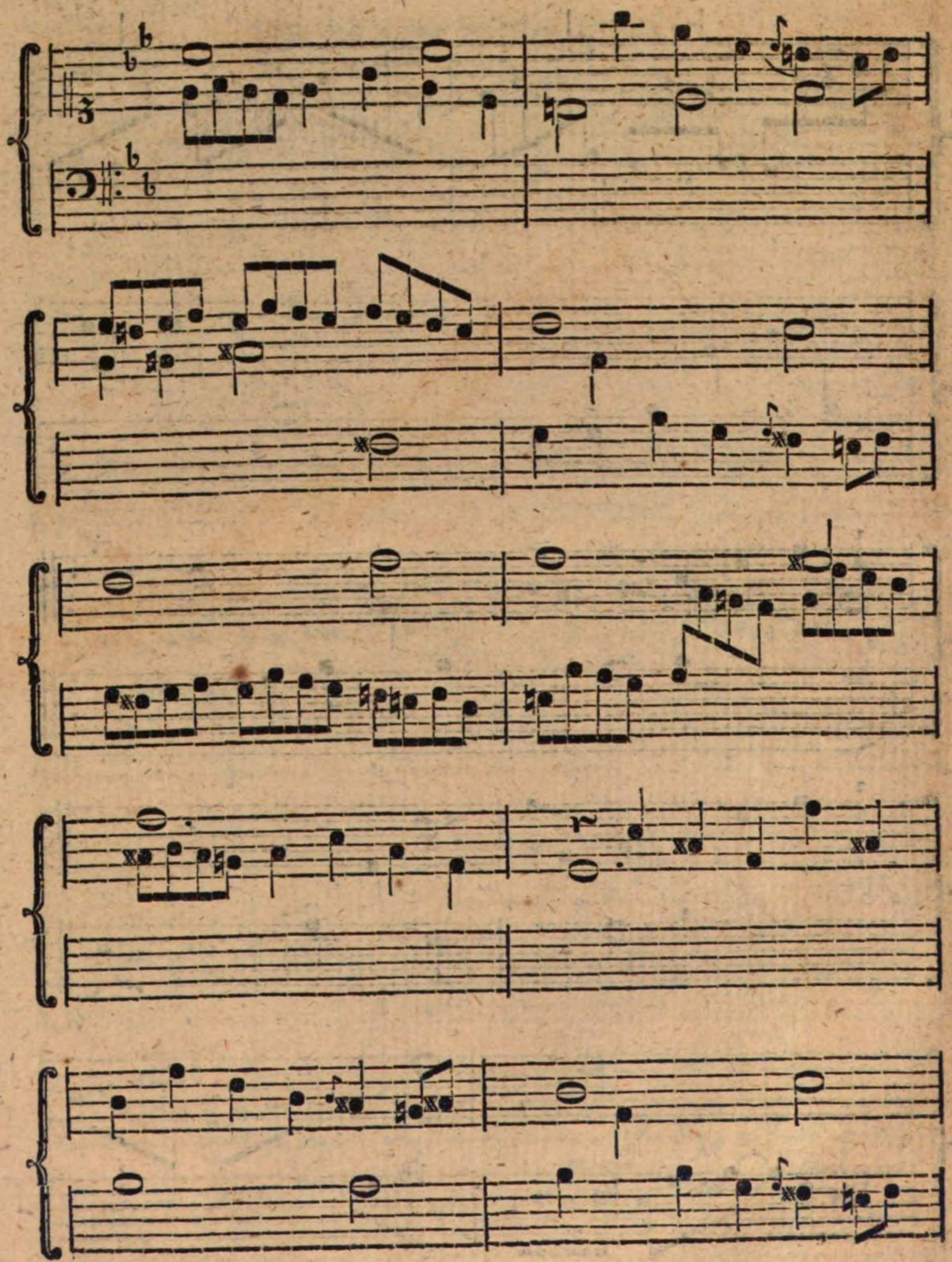
Diese Gaben, die sie zu einer der vortrefflichsten Schauspielerinnen erheben, werden von einer nach den kleinsten Verflößungen biegsamen Stimme vergesellschaftet, mit welcher sie beynahe vier volle Octaven abläuft, ohne daß die Völle der tiefen Töne der Reinigkeit der höchsten nachtheilig ist. Sie ist also auch eine angenehme und rührende Sängerinn. Das was die wälschen Tonkünstler Portamento di voce, und Ausdruck nennen, wodurch eigentlich der Gesang beseelet, und ohne welche er steif und einförmig wird, besitzet sie so sehr, daß ihre Recitative eben so melodisch, eben so anziehend (interessant) sind, als ihre Arien, und ihre Arien dringen gerade an das Herz. Sie ist vielleicht unter den bekannten Sängerinnen die einzige, die den Geist der gluckischen Musik nicht tödtet. Doch es bieten sich wohl noch andere Gelegenheiten an, mich mit Ihnen von einer Person zu besprechen, die als ein aufblühendes Talent nach ihrem ersten Auftritte beurtheilet, einst sich auf die oberste Stufe der Vollkommenheit schwingen, und in dem Ehrensaale Thaliens und Euterpens Denkmäler erhalten wird, wenn sie von dem so sehr verdienten Beyfalle ermuntert, nicht geblähet, die Eigenliebe schweigen zu heißen, und gegen die bessernde, wohlmeynende Kritik gelehrig zu seyn, das Herz hat. Aber der Wettrenner, der sich vor der Zeit am Ziele glaubt, läßt von seinem Laufe nach, und der Preiß entgeht ihm. Bernasconi ist mit vielem Ruhme in ihren ersten Probestücke aufgetreten; sie hat die Cabale beschämt und zum schweigen genöthiget; sie ist jung und nicht ohne Reizungen. Ohne Zweifel wird sie sich bald von wegelaurenden Schmeichlern umringt erblicken, die sie bis an die Wolken erheben, die sie unverbesserlich, unnachahmlich göttlich nennen, und mit dem Dampfe des eigennützig verschwendeten Weyrauchs wirbelnd zu machen suchen. Welch ein Glück dann für sie, wenn ihr günstigeres Geschick ihr einen unverdächtigen Freund gewähret, dessen redlicher Hauch diesen betäubenden Dampf verbläst, und zu ihr im offenen überzeugenden Tone der Wahrheit spricht:

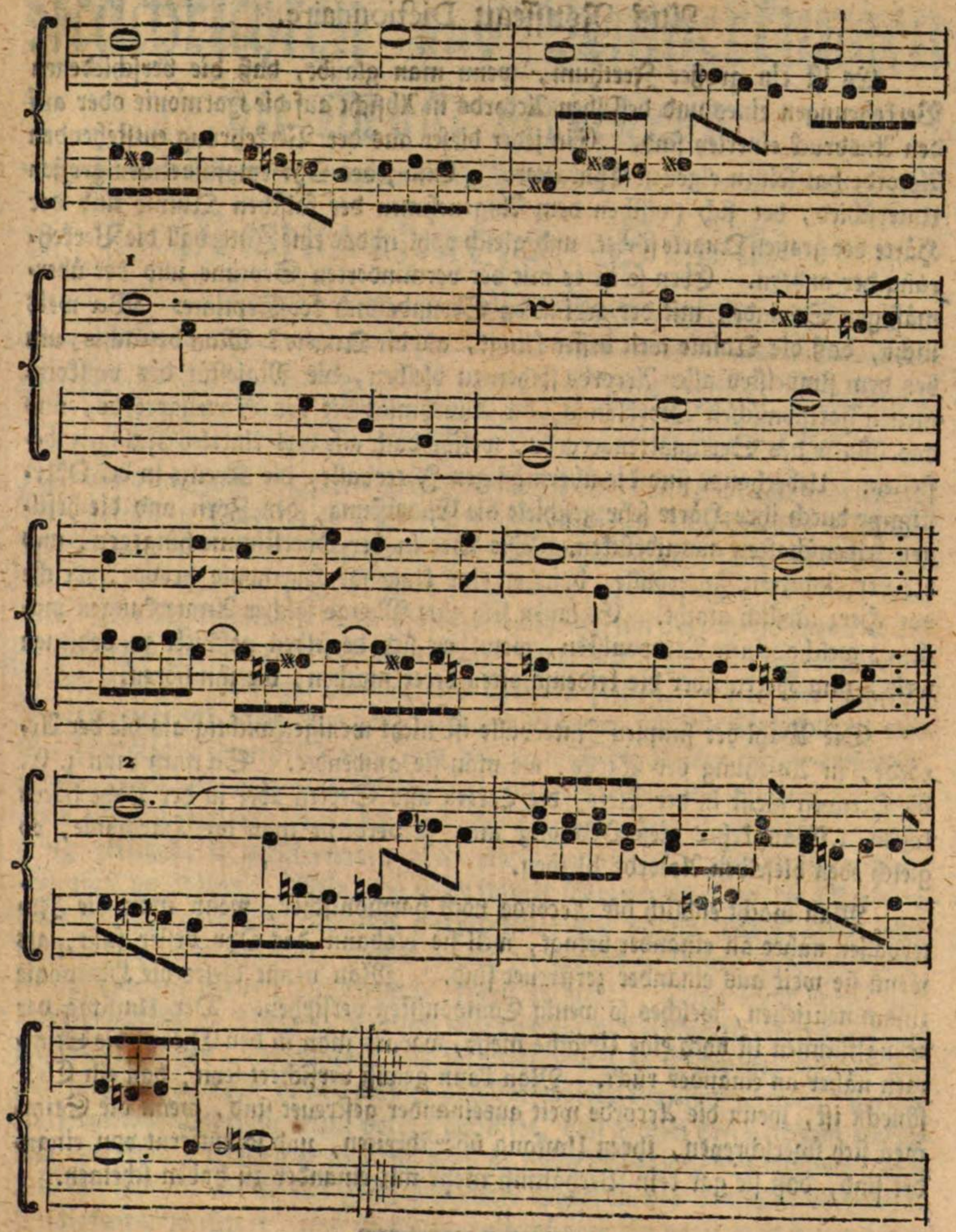
Bientôt votre talent tiendra du Prodige:
N'entends-je point dejà de nos illustres fous
L'essain tumultueux, frémir autour de vous
Bourdonner en chorus, *elle est ma foi Divine!*
Et du Theatre enfin vous nommer l'heroine.
Craignés ces vains transports, qu'inspirent vos attraits!
La veritè conseille & ne vante jamais.

Jesu du mein liebstes Leben rc.









Aus

Aus Rousseau Dictionnaire.

Es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, daß die verschiedenen Verkehrungen eines und desselben Accords in Absicht auf die Harmonie oder auf den Ausdruck einerley sind. Ein jeder dieser aus der Verkehrung entstehenden Accorde hat seinen eigenen Character. Ein jedes Ohr empfindet den großen Unterschied, der sich zwischen dem Angenehmen der falschen Quinte und der Härte der großen Quarte findet, und gleichwohl ist das eine Intervall die Verkehrung der andern. Eben so ist es mit der verminderten Septime und der übermäßigen Secunde, mit der ordinären Secunde und der Septime. Wer weis nicht, daß die Quinte weit besser klingt, als die Quarte? Man betrachte, um bey dem simpelsten aller Accorde stehen zu bleiben, die Majestät des vollkommenen harmonischen Dreyklangs, die Annehmlichkeit des Sextenaccords, und das Matte des Sextquartenaccords, welche doch alle aus einerley Klängen bestehen. Ueberhaupt sind die übermäßigen Intervalle, die Kreuze in der Oberstimme durch ihre Härte sehr geschickt die Entrüstung, den Zorn und die heftigen Leidenschaften auszudrücken. Die Bee in der Oberstimme hingegen, und die verminderten Intervalle, bringen eine klagende Harmonie hervor, welche das Herz zärtlich macht. Es lassen sich eine Menge solcher Anmerkungen machen, welche einen Componisten, wenn er sich derselben geschickt zu bedienen weis, zum Herrn über die Leidenschaften derer machen, die ihn hören.

Die Wahl der simplen Intervalle ist nicht weniger wichtig als die der Accorde, in Ansehung der Stelle, wo man sie anwendet. So muß man z. E. die Octaven meist in der Tiefe, die Terzen und Sexten aber in der Höhe hören lassen. Man kehre diese Ordnung um, so verdirbt man die Harmonie, ob gleich eben dieselben Accorde bleiben.

Man macht endlich die Accorde noch harmonischer, wenn man die Intervallen näher an einander bringt, weil sie alsdann das Ohr besser faßt, als wenn sie weit aus einander zerstreuet sind. Man nennt dieses die Harmonie zusammenziehen, welches so wenig Componisten verstehen. Der Umfang der Singstimmen ist noch eine Ursache mehr, warum man in den Chören die Stimmen näher an einander rückt. Man kann gewiß versichert seyn, daß ein Chor schlecht ist, wenn die Accorde weit auseinander gestreuet sind, wenn die Stimmen sich überschreyen, ihren Umfang überschreiten, und so entfernt von einander sind, daß sie gar kein Verhältniß mehr mit einander zu haben scheinen.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neunzehntes Stück.
Leipzig den 7ten November 1768.

Lebenslauf des Herrn Johann Andreas Haserodts, ehemaligen berühmten Organistens und Musikdirectors in Eschwege.

Er ward im Jahr 1694 den 12ten Februar in dem von der Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen, 3 Stunden weit liegenden Marktflecken Schlotheim gebohren. Sein Vater war Herr Nikolaus Haserodt, weyl. Cantor daselbst: die Mutter hieß Maria, und war eine gebohrne Mehmelinn. Diese seine Aeltern ließen es an nichts ermangeln, um aus ihrem lieben Sohne ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu machen, weswegen sie denselben gar bald zur Kirchen und Schulen hielten. Mit den frühesten Jahren zeigte sich schon eine ganz besondere Neigung zur Musik bey ihm, und sein Herr Vater unterließ nicht, ihm darinnen seinen Unterricht zu urtheilen, welches auch von so gutem Erfolg war, daß er es in seiner zarten Kindheit schon ziemlich weit brachte. Als ihm aber inzwischen sein Herr Vater zu frühzeitig verstarb; so verschwanden zwar alle Vortheile, die ihm dessen getreue Sorgfalt verschaffte. Allein, da Gott immer Wege weis, wo die Menschen keine wissen, verlassenen Waisen fortzuhelfen: also mußte solches auch unser kleiner Haserodt erfahren, und es wurde der Grund zu seinem künftigen Glücke auf eine für ihn recht ersprießliche Weise geleget. Denn Gott lenkte das Herz seines Herrn Vetters, nämlich des damaligen berühmten Herrn Sebastian Haserodts, Organistens und Musikdirectors in Eschwege, daß er unsern jungen Haserodt zu sich nahm, und Vatersstelle bey ihm vertrat. Dessen Fürsorge war nun nicht allein darauf gerichtet, daß er ihm den nöthigen Unterhalt darreichte, sondern er that ihn auch in die Eschwegische Stadtschule, und ließ ihn darinne durch den Fleiß geschickter Lehrer in den nöthigen Schulwissenschaften unterrichten, und zu Hause unterwieß er ihn selbst aufs getreulichste

in der Musik. Nachdem er solchergestalt gute Gründe theils zu den Wissenschaften, theils zu der Musik in Eschwege gelegt hatte; so begab er sich von da auf das am Harzwalde liegende Blankenburgische Gymnasium, um daselbst von den berühmten und geschickten Lehrern noch mehr zu profitiren. Auch hier gelung es ihm. Denn seine wohlgesittete Aufführung und sein ganz besonderer Fleiß brachten ihm die Gunst sämmtlicher Lehrer und Mitschüler zuwege, und erwarb ihm auch sonst viel gute Freunde, welche, da sie sahen, daß es angewendet war, ihm viel Liebe und Gutthaten erwiesen. Sein Fleiß war mit solchem Segen bekrönet, daß er dieß berühmte Gymnasium im Jahr 1714 verlassen, und mit Nutz die Weltberühmte Universität zu Jena beziehen konnte. Hier legte er sich mit allem Fleiße auf die Studien. Da aber die Neigung zur Musik sein Gemüth dergestalt eingenommen hatte, daß er solche allem andern vorzog; so sahe er solches als einen besondern Wink Gottes an, und folgte demselbigen, und legte sich mit ganz besonderm Eifer auf die Musik. Dabey unterließ er aber nicht, die philosophischen und mathematischen Vorlesungen der damaligen berühmtesten Professoren in Jena fleißig zu besuchen, und hatte den Vorsatz gefaßt, durch Hülfe solcher Studien mit der Zeit ein gründlicher Musicus zu werden, und durch die Musik dereinst, nach göttlichem Willen, sein Glück zu befördern. Dieß geschahe auch wirklich auf eine recht unvermuthete Weise. Denn kaum war er etwan anderthalb Jahre in Jena gewesen; so gieng sein obgenannter Herr Vetter und bisheriger Gutthäter in Eschwege mit Tode ab. Da sich nun Herr Haserodt, schon bey seinem vorigen Aufenthalt in Eschwege Liebe und Gunst bey sämmtlichen Einwohnern gedachter Stadt erworben; so konnte es nicht fehlen, daß man nicht bey Wiederbesetzung des Organistendienstes vor andern allen an ihn hätte denken, und denselben von Jena aus berufen sollen. Man überschrieb ihm vielmehr sogleich den Todesfall seines Herrn Vetters, und rufte ihn gegen das Ende des 1715ten Jahres nach Eschwege zurück. Er folgte diesem Rufe. Nach seiner Ankunft in Eschwege ließ er sich zu jedermanns Vergnügen auf der Orgel hören, führte auch verschiedene Cantaten von seiner eigenen Composition auf, und bewieß durch vielfältige Proben, daß er würdig wäre, ein Nachfolger seines sel. Herrn Vetters zu werden. Er wurde also sogleich von einem damaligen Hochehrwürdigen Ministerio, und einem Hochedlen Stadtrathe in Eschwege einstimmig zum Organisten und Director der sämmtlichen Kirchenmusik erwählet. Nun hatte Herr Haserodt täglich Gelegenheit seine vorzüglichen Talente zu zeigen, und sich der Kirche und gemeinen Stadt auf eine rühmliche Art nützlich zu machen. Er ließ es dabey nicht bewenden, daß er die Pflichten seines anbefohlnen Amtes

mit

mit aller Treue und Sorgfalt verwaltete, sondern er suchte auch seinem Nächsten auf andere lobenswürdige Weise zu dienen. Zu dem Ende ließ er sich nicht entgegen seyn, die mehresten Stunden des Tages über, theils in der Musik, theils in der Rechenkunst und Schreiben der lehrbegierigen Jugend Unterricht zu ertheilen. Auf solche Art schaffte er der Stadt Eschwege vielen Nutzen, und sein Ruhm war immer mehr und mehr ausgebreitet.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Aus Rousseau Dictionnaire.

Acteur. Ein Sänger, der eine Rolle in einer Oper macht. Außer den Eigenschafften, die er mit dem Acteur der Comödie gemein haben muß, hat er noch viel besondere nöthig, wenn er in seiner Kunst vortrefflich seyn will. Es ist nicht genug, daß er eine gute Aussprache im Reden habe, er muß sie auch eben so gut im Singen haben; denn es ist keine so genaue Verbindung zwischen der redenden und singenden Stimme, daß die Schöheit der einen allzeit die Schönheit der andern muthmaßen ließe. Wenn man einem Acteur den Mangel irgend einer Eigenschaft vergiebt, die er sich zu erlangen schmeicheln konnte, so kann man es ihm doch nicht vergeben, daß er es gewagt hat, sich fürs Theater zu bestimmen, wenn es ihm an den natürlichen Eigenschafften fehlt, die dazu nöthig sind, dergleichen unter andern bey einem Sänger die Stimme ist. Ich verstehe aber durch das Wort Stimme nicht sowohl die Stärke, als vielmehr den Umfang, die Reinigkeit und Biegsamkeit derselben. Ich glaube, daß ein Theater, wo man die Absicht hat, das Herz durch den Gesang zu rühren, jenen harten und schreyenden Stimmen, die nur das Ohr betäuben, verboten werden sollte; und daß ein Acteur, so wenig Stimme er auch haben mag, wenn er sie nur rein, rührend, leicht und im gehörigen Umfange hat, immer so viel habe, als er braucht: er wird allemal verstanden werden, wenn er nur gehört werden kann.

Bey einer schicklichen Stimme muß der Acteur sie auch noch durch die Kunst ausgebildet haben; und wenn auch die Stimme keiner Kunst bedürfte, so hat er sie doch für sich selbst nöthig, um den musikalischen Theil seiner Rollen einzusehen, und mit Verstande vorzutragen. Nichts ist unerträglicher und eckelhafter, als einen Helden in der Hitze der heftigsten Leidenschaften mit Zwange, und wie einen Schüler stehen sehen, der seine Lection schlecht aufsagt; ihn anstatt des Kampfes zwischen der Liebe und der Tugend, den Streit eines schlechten Sängers mit dem Tacte und dem Orchestre zeigen sehen; eines Sängers,

der ungewisser im Tone ist, als in der Parthey, die er ergreifen soll. Es ist weder Feuer noch Annehmlichkeit ohne Leichtigkeit; und ein Acteur, dem seine Rolle Mühe kostet, wird sie nie gut machen.

Es ist für einen Acteur der Oper nicht genug, ein vortrefflicher Sänger zu seyn, wenn er nicht auch zugleich ein vortrefflicher Pantomim ist; denn er muß nicht allein das, was er selbst sagt, dem Herzen fühlbar machen, sondern auch das, was er die Instrumente sagen läßt. Das Orchestre muß keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele käme; seine Schritte, seine Minen, seine Bewegungen, alles muß beständig mit der Musik überein kommen, ohne daß er darauf zu denken scheint. Er muß stets die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen, selbst wenn er still schweigt; und seine Rolle sey so schwer als sie wolle, wenn er einen Augenblick die Person, die er vorstellt, in Vergessenheit bringt, und man den Sänger gewahr wird, so siehet man auch weiter nichts, als einen Musicus auf dem Schauplatze; er ist kein Acteur mehr. Mancher ist in andern Theilen vortrefflich gewesen, und hat sich wegen der Vernachläßigung in diesem Stücke auspfeifen lassen. Man kann jedem Acteur, was diesen letztern Punct anbetrifft, den berühmten Chasse' zum Muster vorstellen. Dieser vortreffliche Pantomim, der stets seine Kunst über sich hinaus setzte, und sich beständig bemühete, darinne vortrefflich zu seyn, hat sich auch sehr weit über seine Mitbrüder hinaus gesetzt.

Arie, ist ein Gesang, den man zu den Worten eines Liedes, oder eines kleinen poetischen Stücks verfertigt, welches gesungen werden kann, daher man im weitläuftigen Verstande den Text selbst eine Arie nennet.

In der Oper heißen alle abgemessene Gesänge Arien, um sie vom Recitative zu unterscheiden, und in der allgemeinen Bedeutung nennen die Franzosen ein jedes musikalische Stück, eine Arie (Air) es mag für den Gesang oder für die Instrumente seyn, es mag allein ein ganzes Stück ausmachen, oder aus einem größern Stück herausgenommen, und allein gespielt werden können.

Wenn der Gesang unter zwo Stimmen vertheilt wird, so heißt die Arie ein **Duo** oder **Duett**; wenn in drey, ein **Trio** oder **Terzett**.

Salmasius glaubt das Wort Air komme vom lateinischen æra her, und **Bürette** ist seiner Meynung, obgleich **Menagius** dieselbe in seiner Etymologie der französischen Sprache bestreitet.

Die Römer hatten ihre rhythmischen Zeichen, eben so wie die Griechen die ihrigen hatten. Diese Zeichen, die ebenfalls aus ihrem Alphabete genommen waren, hießen nicht allein numerus, sondern auch æra; das ist, eine Zahl, oder eine Bemerkung der Zahl, numeri nota, sagt **Nonnius Marcellus**.

In

In diesem Verstande ist das Wort æra in dem Verse des Lucilius gebraucht.

Hæc est ratio? Perversa æra! Summa sudducta improbe!

Sextus Rufus hat sich ebenfalls desselben bedient.

Ob nun gleich anfänglich dieses Wort nur von der Zahl oder dem Maaße des Gesanges gebraucht wurde, so bediente man sich doch desselben in der folgenden Zeit eben so, wie des Worts numerus, und æra deutete nun auch den Gesang selbst an; daher ist, nach den beyden angeführten Schrifftstellern, das französische Wort Air, und das italiänische Aria, in eben der Bedeutung, gekommen.

Die Griechen hatten verschiedene Gattungen von Arien, welche sie Nomos oder Gesänge nannten. Die Nomi hatten ein jeder ihren Character und ihren Gebrauch, und verschiedene waren für dieses oder jenes Instrument besonders eingerichtet, ohngefähr wie die Stücke, die wir heut zu Tage Pièces oder Sonaten nennen.

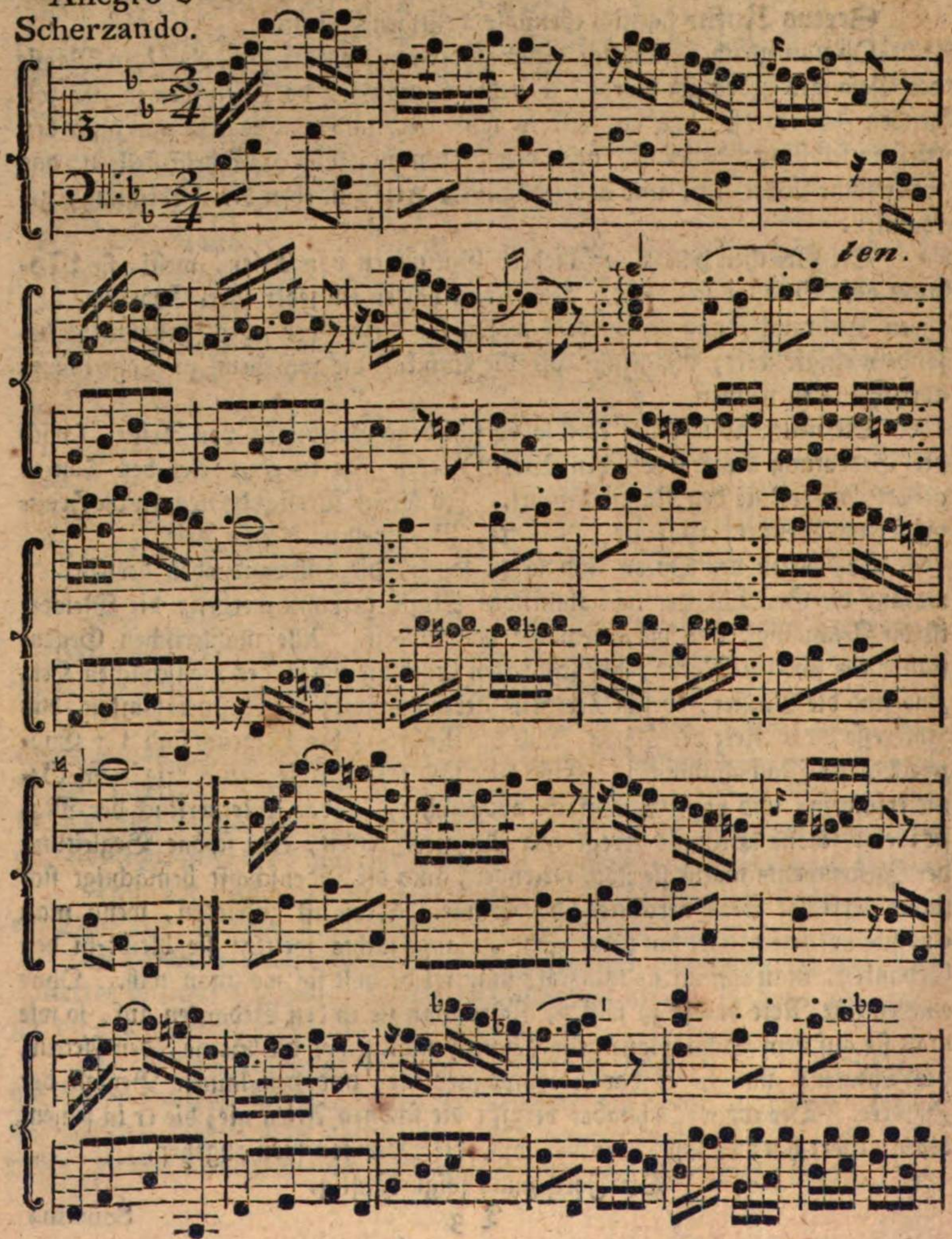
Die neuere Musik hat eben so verschiedene Gattungen von Arien, (nach der Bedeutung des französischen Worts) deren jede zu einer Art des Tanzes gehört, wovon sie den Nahmen führt. In diesem Verstande nennen die Franzosen eine Menuet, Gavotte, Musette, Passepied auch eine Arie.

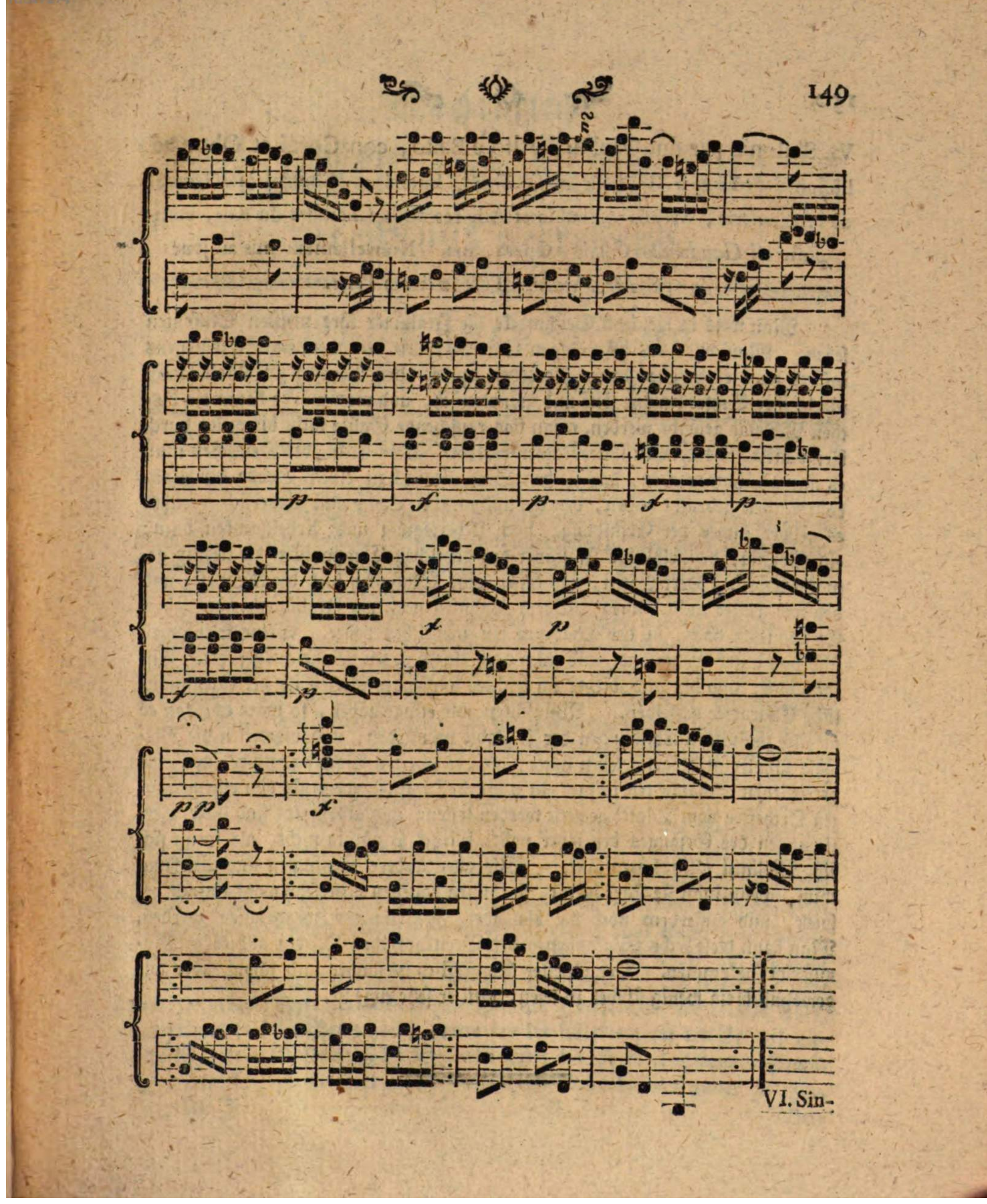
Die Arien der Opern sind so zu sagen, die Leinwand oder der Grund, worauf die Gemälde der nachahmenden Musik gemahlt werden: die Melodie ist die Zeichnung, und die Harmonie das Colorit. Alle mahlerischen Gegenstände der schönen Natur, alle studierten Empfindungen des menschlichen Herzens sind die Muster, welche der Künstler nachahmt; die Aufmerksamkeit, das Interesse, der Reiz der Ohren, und die Rührung des Herzens sind der Endzweck dieser Nachahmungen. Eine gute und schöne Arie, eine Arie vom Genie erfunden, und vom Geschmacke ausgeführt, ist das Meisterstück der Musik: eine schöne Stimme erregt hier Aufmerksamkeit, eine schöne Begleitung der Instrumente macht sie noch reizender, und die Leidenschafft bemächtigt sich unvermerkt der Seele vermittelst der Sinne. Man ist zufrieden, wenn man eine schöne Arie gehört hat; das Ohr verlangt nichts weiter; sie bleibt in den Gedanken, man nimmt sie mit sich, man wiederholt sie wo man will. Ohne eine einzige Note davon zu wissen, führt man sie in den Gedanken auf, so wie man sie auf dem Schauplatze gehört hatte; man siehet die Scene, den Acteur, das Theater; man höret das Accompagnement, und den lauten Beyfall der Zuhörer. Der wahre Liebhaber vergißt die schönen Arien nie, die er in seinem Leben gehört hat; er läßt, wenn er will, die Oper von forn angehen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Sonatina dal Sgr. Criſtiano Gottlob Neefe.

Allegro è
Scherzando.





VI. Sin-

VI. Sinfonie per due Violini, Alto e Basso, con Corni et Oboe ad libitum, dedicate à Monsieur *de la Ferté*, Intendant-Controleur-General de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi, composte *di Gaudenzio Comi.* Opera Ima. Nouvellement mis au jour par *Mr. Venier.* Prix 12 liv. à Paris.

Man weis in welchem Geschmacke die Italiäner ihre meisten Sinfonien setzen. Man wird des beständigen Einerley, des betäubenden Schwärmens immer über einen oder zween Accorden müde; der Mangel an Modulation macht ihre Sinfoniensätze steif und monotonisch, und man würde kaum ein bischen Melodie gewahr werden, wenn das rauschende Ganze nicht bisweilen durch kleine melodische Stellen unterbrochen würde. Dem Genie der Deutschen muß es nachgerühmt werden, daß sie den Sinfonienstyl zu einem Grade der Vollkommenheit gebracht haben, den ein italiänischer Componist schwerlich erreicht: es gehört außer der Erfindung, noch Ueberlegung und Arbeitsamkeit dazu; ein Vorzug, den selbst die Italiäner den deutschen Componisten nie streitig gemacht haben. Herr Comi, von dessen sechs Sinfonien hier die Rede ist, und den wir weiter nicht kennen, ist dem Nahmen nach ein Italiäner, aber seiner Composition nach, in der That um ein ziemliches besser. Seine Sinfonien sind von guter Erfindung, und auch nach einem guten Plane ausgeführt. Ein cantables, und hin und wieder ein leichtes hüpfendes Wesen ist der eigenthümliche Character derselben. Wünschten wir etwas dabey, so wäre es, daß er gewisse zierliche Ausbildungen der Melodie vermieden, und bisweilen die Melodie simpler niedergeschrieben hätte, weil es um den Vortrag solcher ins Feine getriebenen Schönheiten immer ein mißlich Ding ist, wenn sie von einem ganzen Orchestre vom Blatte gespielt werden sollen; und überhaupt sind diese Verzierungen des Gesanges bey einer vollen Musik so nöthig nicht, als wenn sich ein Violinist allein hören läßt. Wie aber andere Sinfonien nur Wirkung thun, wenn man sie stark besetzt, so können dagegen diese sehr wohl einfach gespielt, und außerdem noch die blasenden Instrumente weggelassen werden. Man kann diese sechs Sinfonien in der Breitkopfischen Officin allhier in Manuscript bekommen. Der Pariser Kupferstich ist sauber und schön, aber wie gewöhnlich ein wenig schwer zu lesen, weil er sehr enge ist.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwanzigstes Stück.
Leipzig den 14ten November 1768.

Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Die Musik stund bey allen alten Völkern, sonderlich aber bey den Griechen, in einer vorzüglichen Achtung, und diese hielten sie sogar für ein nothwendiges Stück der Erziehung. Ihr Flor mußte dahero, bey einer solchen Denkungsart, ihnen nothwendig ungemein wichtig seyn. Sie dachten auf eine jedwede Gelegenheit, dieselbe zu erweitern, und vollkommener auszubilden. Unter andern hielten sie musikalische Wettstreite in großen und öffentlichen Versammlungen, für eines der zuträglichsten Mittel, ihre Absichten in diesem Stücke zu erreichen. Sie waren auch glücklich genug, sich darinnen nicht zu irren. Sie kannten das menschliche Herz. Aufmerksamer auf seine Bewegungen, und sorgfältiger bey seiner Prüfung, als wir gemeiniglich sind, hatten sie wahrgenommen, daß die Ehrbegierde in jungen Gemüthern weit wirksamer sey, als andre Neigungen; und daß die Ruhmbegierde Unternehmungen ausführe, bey deren bloßen Vorstellung die Wollust und die Gewinnsucht erschrickt. Aus dem Grunde trachteten die Griechen, den Trieb nach Ehre, in den Gemüthern ihrer Jünglinge zu unterhalten und zu stärken: Und wir wissen aus ihren Geschichtbüchern, zu welchen fast unglaublichen Thaten sie dadurch vorbereitet wurden. Es läßt sich mit Recht zweifeln, daß sie so denkwürdige Thaten würden ausgeführet haben, wenn sie von der Begierde nach einem unsterblichen Nahmen weniger wären begeistert gewesen. Allein dieser Trieb läßt sich nicht besser erwecken, noch unterhalten, als durch Wettstreite. Je feyerlicher diese sind; je größere Ehre darinnen zu erlangen ist: (wahre oder eingebildete Ehre, das kömmt in keine Betrachtung, wenn nur die Wirkung auf das Gemüth dieselbe ist,) desto stärker muß die Begierde seyn, die sie in ehrliebenden Gemüthern erwecket, es in ihrer Kunst allen ihren Nebenbuhlern zuvor zu thun.

Beyspiele davon sahen die Griechen fast täglich. Poesie, Mahlerey, Bau- und Bildhauerkunst u. s. w. wurden bloß dadurch zu einem solchen Grade der Vollkommenheit gebracht, daß wir noch gegenwärtig alle ihre Werke von der Art, als Meisterstücke betrachten, und ihren Styl für den richtigsten, schönsten und erhabensten halten. Durch diese Erfahrung überzeugt, schlossen sie höchst richtig, daß auch musikalische Wettstreite bey feyerlichen Auftritten, unter den Tonkünstlern eine rühmliche Eifersucht erregen, und folglich ein vortheilhaftes Mittel werden müßten, diese Kunst ebenfalls zur Vollkommenheit zu bringen. Von diesen musikalischen Wettstreiten will ich versuchen so vollständig zu handeln, als es die kurzen und zerstreuten Nachrichten der Alten erlauben.

Vermuthlich wird niemand eine logikalische Erklärung dieser Kämpfe hier zu lesen verlangen. Allein zwey Dinge muß ich doch noch zuvor anmerken, ehe ich von ihnen selbst rede. Erstlich, wenn die griechischen und lateinischen Schrifftsteller von musikalischen Kämpfen sprechen, so muß man darum nicht allemal sich gleich große Wettstreite der Tonkünstler denken: denn nicht selten werden mit dem erwähnten Ausdrucke auch die Wettstreite zwischen Dichtern angezeiget. Die Ursache hiervon ist der ausgedehntere Begriff, welchen die Alten mit dem Worte Musik, zu verbinden pflegten. Sie brauchten es von der Dicht- und Tonkunst zugleich: beym Plato allein wird man eine Menge Beyspiele antreffen. Oder sie bezeichneten vielmehr damit den ganzen Umfang von Kenntnissen und Geschicklichkeiten, die zur Bildung des Menschen gehören, und die die Lateiner unter den studiis humanitatis begriffen. So theilt Sextus Emp. adv. Mus. die Musik in drey Gattungen. Die eine, die die Verhältnisse der Töne, und der Zeit bestimmt, die wir die theoretische nennen können; die andre, die in dem wirklichen Gebrauche der Instrumente besteht; die dritte endlich, die sich auf alles, was in den Werken des Menschen der Schönheit fähig ist, ausbreitet, und dieselbe unterscheiden oder hervorbringen lehrt. So sagt auch Quinctilian. I, 10. daß die Alten die Grammatik als eine Gattung der Musik angesehen, und den Unterricht in beyden einerley Lehrern anvertrauet hätten. Zweytens muß man wissen, daß die festlichen Gelegenheiten, wobey die Tonkünstler zu thun hatten, darum nicht gleich für verordnete Kämpfe derselben anzusehen sind. Wollte man so schließen, so würde man fast alle feyerliche Handlungen und Opfer für dergleichen Anstalten erklären müssen; weil nicht leicht eine ohne Musik vollzogen wurde. Dieß aber wäre zu weit gegangen. Pausanias (Ηλιακ. β. S. 192.) meldet von dem sicyonischen Pythokritus, daß er in den olympischen Spielen, bey dem sogenannten Fünfkampfe, sechsmal,

und

und mit solchem Beyfalle auf der Flöte vorgespielet habe, daß ihm zu Ehren eine Bildsäule sey gesetzet worden: und doch kann niemand mit Grunde behaupten, daß er bey dieser Gelegenheit mit andern gekämpfet habe. Wenn die Athenienser das äorische Fest mit der gewöhnlichen Feyerlichkeit begiengen, so mußten sich Sänger dabey hören lassen: wer wird aber ihre Beschäfftigung bey demselben sogleich für einen Wettstreit halten wollen oder können? Eben dieses gilt auch von den arkadischen Dionysien; an welchen die Knaben und die Jünglinge alle Jahre auf den Schaubühnen erschienen, und Stücke, die mit Musik und Tanz begleitet waren, spielten (Polyb. B. 4, 20.); von den Hyacinthien, die jährlich zu Amyklä, im lacedämonischen Gebiete, mit Flöten, mit Saiteninstrumenten und Hymnen, dem Apollo zu Ehren, gefeyet zu werden pflegten (Athen. B. 3, 7. S. 139.), und vielen andern: allein die rühmlichsten Bemühungen der Tonkünstler bey denselben, erheben sie darum noch nicht zum Range der öffentlichen Wettstreite. Nur diejenigen Auftritte darf man mit solchem Nahmen belegen, worinnen geschickte Tonkünstler vor ganzen Versammlungen, sich auf ihren Instrumenten, einer gegen den andern, hören ließen, und einer unter ihnen, von den darzu bestimmten Richtern oder Athlotheten, für den vorzüglichsten erkannt, und belohnt wurde. Um dieser gedoppelten Ursache willen, werde ich im Folgenden verschiedene öffentliche Spiele nicht zur Classe der musikalischen Wettstreite zählen, ob sie gleich bey den Alten so hießen, oder den Tonkünstlern einige Beschäfftigung gaben. Bekamen die Sieger in solchen Kämpfen wirklich einen ausgesetzten Preiß, er mochte bestehen, worinn er wollte; so hießen die Spiele Thematiki (ἀγῶνες θεματικοὶ,) von dem Worte θέμα, das einem ausgestellten Preiß bedeutet: war der Preiß besonders Geld, so wurden sie Argyritä, (ἀργυρίτας, von ἄργυρος, das Silber oder Geld überhaupt); bestund er aber in einem Kranze, der griechisch στεφανὸς heißet, so wurden sie Stephanitä (στεφανίτας,) u. s. w. genannt. Nach dieser Anmerkung muß ich ferner erinnern, daß in jenen öffentlichen Feyerlichkeiten, welche durch musikalische Wettstreite herrlicher wurden, wie in Ansehung anderer Uebungen, so auch in Beziehung auf die musikalischen Kämpfe selbst, mancherley Veränderungen vorgenommen worden. Einige Uebungen waren gleich beym ersten Ursprunge derselben gewöhnlich, wurden aber nach und nach vernachläßiget, und mit der Zeit vielmal wiederum erneuert: andre Kämpfe wurden erst in spätern Zeiten zu den alten Uebungen hinzugefüget, und hießen deswegen ein Zusatz, (προσθήκη) oder zugesetzte (ἐπίθετοι) wie Plutarch und Philostrat bezeugen: die alten hingegen wurden die eigentlichen und ursprünglichen genannt. Wenn wir also in der Folge zeigen, daß bey diesem

oder jenem öffentlichen Spiele und Feste, zugleich musikaliche Wettstreite sind angestellet worden: so darf niemand allzu zuversichtlich daraus schließen, daß sie allemal, und zu allen Zeiten dabey üblich gewesen. Bald dieser, bald jener Umstand kann eine Aenderung verursachet haben. Das Fest auf der Insel Delos, wovon ich weiter unten handeln werde, kann zu einem unläugbaren Beweise dienen. Thucydides bezeuget (B. 3, 104. S. 230) mit klaren Worten, daß die unglücklichen Zeitläufte die musikalischen und andre Kämpfe bey dieser Gelegenheit, auf einige Zeit in Vergessenheit gebracht hätten. Folglich können auch, bey andern Festen, die sonst gewöhnlichen und ursprünglichen Wettstreite der Tonkünstler, um irgend einer Ursache willen, seyn eingestellet worden. Bey solchen Dingen muß man immer eine Ausnahme denken. Und nun werde ich zur Sache selbst fortgehen können.

Von den vier großen und berühmten Kampfspielen Griechenlands, den **Olympischen**, **Pythischen**, **Nemeischen** und **Isthmischen**, will ich den Anfang machen, und sie in Beziehung auf meinen Gegenstand betrachten. Denn was von eines jeglichen Ursprunge, Einrichtung, Veränderung und besondern Umständen zu wissen ist, kann und darf ich mit Recht voraussetzen. Dahero will ich mich nur auf die musikalischen Uebungen bey solchen außerordentlichen Versammlungen der Griechen, und den damit verknüpften Feyerlichkeiten einschränken; in welchen der Sieg und zuerkannte Preiß, sogar nach des Cicero Urtheile, weit höher geachtet wurde, als der prächtigste Triumph eines Römers. Die **Olympischen Spiele** in Elis waren unstreitig die herrlichsten darunter, und verdienen in mehrerley Absichten recht gekannt zu werden. **Faber**, **Pfeiffer**, **Potter** und **Corsini** haben weitläuftig davon gehandelt; aber bey dem allen eine kleine Nachlese übrig gelassen. Sie haben bey Anführung der dabey gebräuchlichen Uebungen, der musikalischen Wettstreite nicht erwähnet: vermuthlich darum, weil sie kein ausdrückliches Zeugniß eines alten Schrifftstellers fanden, welches ihrer gedenket. Mit einer solchen Stelle kann ich zwar auch nicht erweislich machen, daß in diesen Spielen musikalische Kämpfer aufgetreten; ja, wenn ich dem Ansehen eines berühmten Spanheims, in seinem ersten Sendschreiben an den Morell, folgen wollte, so müßte ich es gar läugnen: allein etliche alte Steinschrifften ersetzen den Mangel andrer Zeugnisse, die man fordern kann, und bestätigen die Sache vollkommen. Die eine ist unter den Erfurter Marmorsteinen (n. III. S. 70. des I. Th.) zu finden. In dieser rühmt ein gewisser Citherſänger, **C. Anton. Septimius Publius**, dessen Kämpfe und Siege nach einander hergezählet worden, seinen Lehrer, als einen andern Vater (περὶ πάντα ἐυκῶν γενόμενον, ὡς φύσει πατέρα).

Solchen

Solchen nennet er C. Aelius Agathemerus, den Epheser, Smyrnenser und Pergamer; (nicht als hätte er in diesen drey Städten zugleich gebohren seyn können, sondern weil er, um seiner vorzüglichen Geschicklichkeit willen, in diesen ansehnlichen Plätzen das Bürgerrecht erhalten hatte) ferner κιθαρῳδὸν ἱερονέκην (so stehet in der Aufschrift, anstatt ἱερονίκην) καὶ μελοποιὸν ἔνδοξον, einen sehr berühmten Cythersänger, Sieger in den heiligen Spielen, und Componisten. Aus dem ersten und letzten Ausdruck erhellet, daß dieser Aelius Agathemerus ein trefflicher Tonkünstler gewesen sey; und die Benennung eines Siegers in den heiligen Spielen, erweiset dasjenige, was ich behauptet habe. Die genannten vier Spiele hießen besonders, und im vorzüglichen Verstande, die heiligen, ἱεροὶ. Niemand wird leicht seyn, dem der bekannte Vers

Τέσσαρές εἰσιν ἀγῶνες ἀν' Ἑλλάδα, τέσσαρες ἱεροί

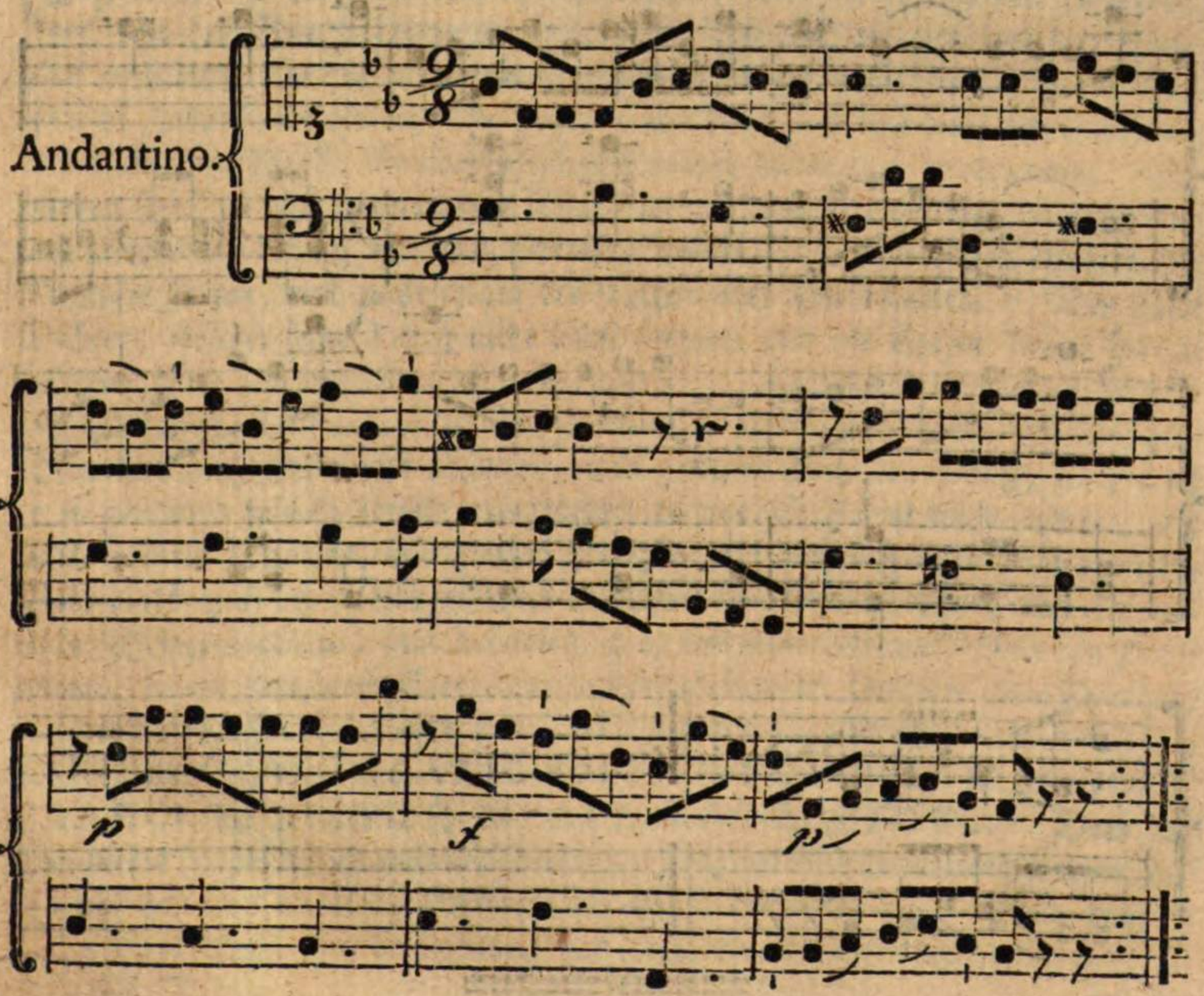
hier nicht einfallen, und von der Wahrheit meiner Meynung überführen sollte: und die Sieger, welche in allen den Preiß erhalten, wurden zu ihrem ewigen Ruhme, Hieronikä (ἱερονίκαι,) die Sieger in den heiligen Schauspielen genannt. Aelius, ein Tonkünstler, führet in der Steinschrifft diesen Namen: was ist also gewisser, als daß er durch die außerordentliche Geschicklichkeit in seiner Kunst, sich solche Ehre erworben hatte? War er ein wirklicher ἱερονίκης, ein Sieger in den heiligen Spielen; so mußte er auch in den olympischen seine große Stärke in der Musik gewiesen, und es seinen Nebenbuhlern zuvor gethan haben: widrigenfalls hätte ihm diese Benennung nicht mit Recht können beygeleget werden. Reinesius führt (cl. 3. n. 36. S. 313.) eine andre griechische Steinschrifft an, worinnen ein gewisser Ventidius Sopas πύθαυλος περιοδονίκης παράδοξος genannt wird. Ein Kämpfer von irgend einer Art, und sonderlich welcher mit dramatischen oder musikalischen Aufsätzen zum Vorschein kam, und den Preiß vor andern erhielt, wurde Paradoxus genannt. Reinesius (am ang. O. S. 414.) und andere Schrifftsteller haben solches schon erwiesen. Folglich ist dieser Name schon ein Beweis, daß dieser Ventidius Sopas, ein Flötenspieler (πυθαυλὸς,) irgendwo gekämpfet und gesieget haben muß. Deutlicher bestimmt solches der andre Ausdruck περιοδονίκης. Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus (B. 10, 3. S. 707.) erweiset aus einer Stelle des Festus, daß mit gemeldetem Ausdrucke ein Kämpfer, τὴν περίοδον νενικηνὼς, d. i. welcher in oben genannten vier heiligen Spielen, in einem nach dem andern, gleichsam in einem Kreise herum, gekämpft und gesiegt hatte, bezeichnet werde. Ventidius Sopas, ein Flötenspieler, war ein solcher Kreiskämpfer (περιοδονίκης): es ist also nichts gewisser, als daß

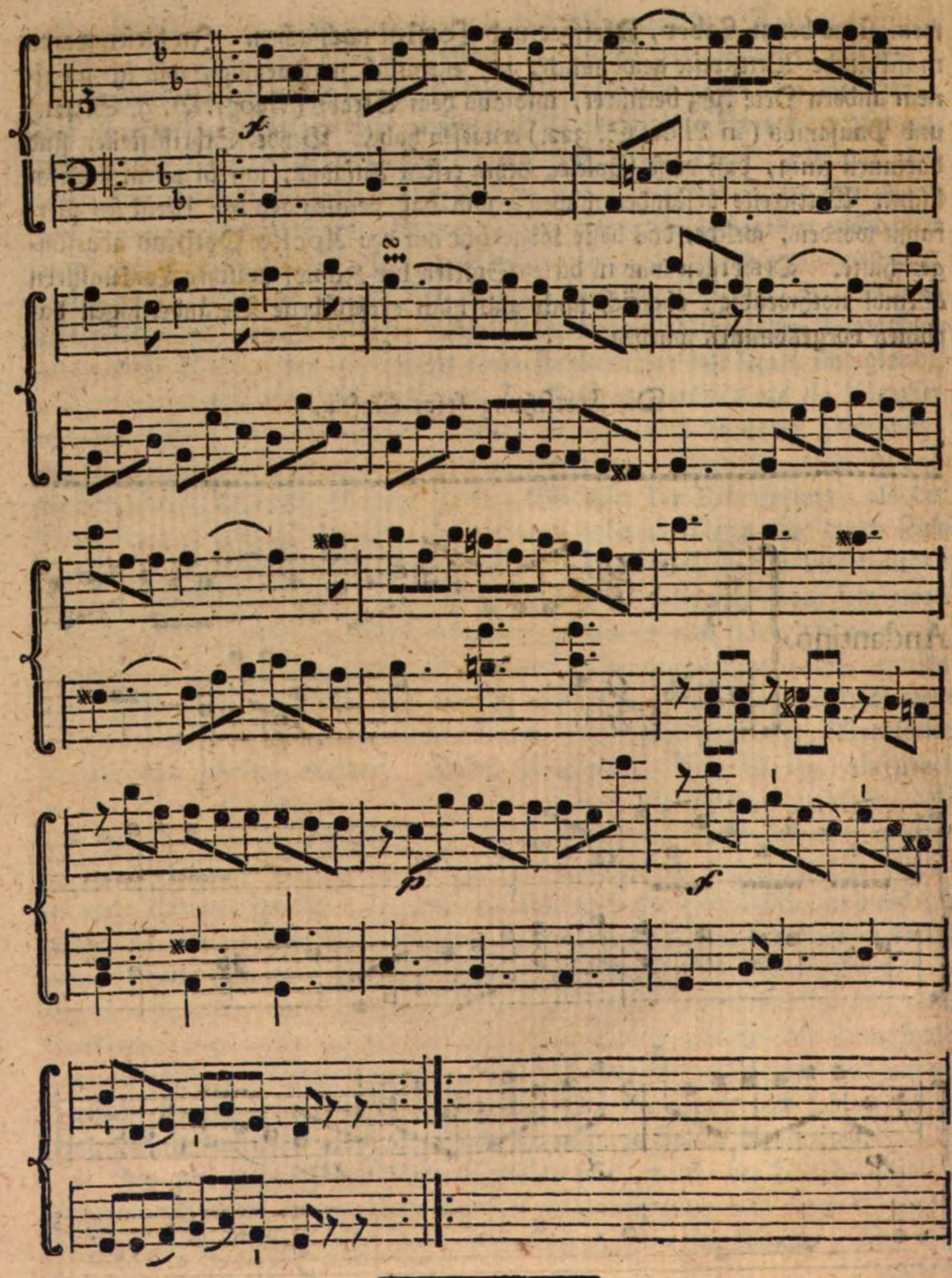
er seine Kunst auf der Flöte, ebenfalls in den Olympischen Spielen gezeiget, und in diesen, gleichwie in den übrigen, den Preiß vor seinen Nebenbuhlern müsse erhalten haben. Dieser Anmerkung zu Folge wird sich vom megarensischen Herodorus ebenfalls sagen lassen, er sey ein solcher Kreiskämpfer gewesen: denn Athenäus schildert ihn (B. 10, 3. S. 414.) als einen Mann, der außerordentlich stark aß, und auf zwo Trompeten zugleich bließ, und setzet gleich darzu: ἐνίκησε δὲ ἐπὶ περίοδον δεκάκις. Der lateinische Uebersetzer giebt diese Worte decies in cantandi certamine fuit aliis superior, und hat, meinen Bedünken nach, nicht ganz unrecht, ob er gleich die Gedanken des Athenäus noch nicht vollkommen ausgedrückt hat: allein Casaubonus will in seinen Anmerkungen zu dieser Stelle, dem Uebersetzer einen Fehltritt zur Last legen, und glaubt, genannter Herodorus habe nicht als Tonkünstler, sondern als ein Kämpfer von einer andern Art, in den vier heiligen Spielen nach einander gekämpfet, und sey ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης) geworden. Doch der ganze Zusammenhang beym Athenäus ist mehr für den Verfasser der Uebersetzung, als der Anmerkungen; und ich glaube, Herodorus habe allerdings eher durch seine Fertigkeit in der Musik, als durch die Stärke des Leibes, in den vier heiligen Spielen den Preiß erhalten. Gesetzt auch, daß sein Beyspiel noch sehr zweifelhaft wäre, so wird doch aus den vorhergehenden sattsam klar, daß musikalische Kämpfe in den Olympischen Spielen nicht ganz ungewöhnlich gewesen sind. Hier muß man sich aber freylich an eine der vorausgeschickten Anmerkungen erinnern: daß nämlich nicht allemal, wenn man sie feyerte, Wettstreite von der Art gehalten wurden. Selbst Pausanias (B. 5. S. 155.) übergehet sie ganz mit Stillschweigen. Doch eben er muß zugleich auch gestehen, daß man in den dabey gewöhnlichen Wettstreiten vielerley Veränderungen vorgenommen habe. Und waren musikalische Kämpfe in den Olympischen Spielen nicht eher gewöhnlich; so sind sie vielleicht nach der Zeit üblich, und als zugesetzte (ἐπίθετοι) angesehen worden, da der Kaiser Nero den Anfang damit gemacht hatte (Sveton. in Ner. c. 23. und Philostrat. Vit. Apoll. B. 5, 2.). Es ist also sehr wahrscheinlich, daß in den spätern Zeiten wenigstens, auch Tonkünstler sich, während der Olympischen Spiele, mit auf den Kampfplatz gewaget haben. Aelius Agathemerus und Ventidius Sopas sind unverwerfliche Zeugen, wenn auch Herodorus von Megara, von solcher Classe ausgeschlossen werden, und keine Beyspiele mehr zu finden seyn sollten.

Ich gehe zu den Pythischen Spielen fort, welche bey Delphi gehalten wurden. Was von ihrem Ursprunge, ihrer Einrichtung und ihren Veränderungen überhaupt zu wissen nöthig ist, muß man in den Quellen selbst, oder wenig-

wenigstens beym Faber, Pfeiffer und Corsini nachsuchen. In diesen waren musikalische Wettstreite gewöhnlich, ja, eigentlich nothwendig, wie ich an einem andern Orte kurz berühret, und aus dem Strabo (Geogr. B. 9. S. 421.) und Pausanias (in Phoc. S. 322.) erwiesen habe. Beyde Schriftsteller sind darinnen einig, daß diese Spiele, beym ersten Anfange, nur in einem musikalischen Wettstreite bestanden haben, und daß demjenigen der Preiß sey zuerkannt worden, welcher das beste Lobgedicht auf den Apollo Pythius abgesungen hatte. Deswegen war in diesen Spielen der Kampf zwischen Tonkünstlern allemal nothwendig, obgleich nach und nach verschiedene Veränderungen darinnen vorgenommen wurden.

Die Fortsetzung folgt künftig.




x
2
p
x

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 21ten November 1768.

Fortsetzung des Versuchs von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

So ward, z. B. unter dem **Eurylochus**, schon in der zwoten Pythiade, von den **Amphiktyonen** verordnet, daß mit den musikalischen Kämpfen auch ritterliche und andre gymnastische Uebungen verknüpfet, und den Siegern in Zukunft ein Kranz sollte gegeben werden. Doch diese Veränderung war nicht vermögend, die musikalischen Kämpfe daraus zu verdrängen. Sie blieben stets als eine nothwendige Sache und Uebung gewöhnlich; obgleich eine und andere Aenderung darinnen getroffen wurde. Im Anfange mußten die Kämpfer singen, und zugleich auf der Cyther oder Harfe spielen. Der beste Dichter, welcher seine Arbeit nicht selbst singen, und die Cyther darzu spielen konnte, ward von dem Kampfe ausgeschlossen. **Hesiodus** mußte sich solches gefallen lassen, weil er auf diesem Instrumente unerfahren war. Ein gewisser **Eleuther** hingegen durfte kämpfen, und gewann auch den Preiß, bloß weil er singen und spielen konnte; ungeachtet er nur die Arbeit eines andern, mit seiner schönen Stimme, und großen Fertigkeit auf diesem Instrumente vortrug. Bald ward auch der Flötengebrauch in diesem Wettstreite beliebt; und ein gewisser **Echembrotus**, aus Arkadien, trug mit seiner Geschicklichkeit den Preiß davon. Er weyhete, dieses Sieges wegen, dem thebanisch. Herkules einen Dreyfuß, mit der Aufschrifft: ΕΧΕΜΒΡΟΤΟϹ. ΑΡΚΑϹ. ΕΘΗΚΕ. ΗΡΑΚΛΕΙ. ΝΙΚΗϹΑϹ. ΤΟΔ. ΑΓΑΛΜ. ΑΜΦΙΚΤΥΟΝΩΝ. ΕΝ. ΑΘΛΟΙϹ. ΕΛΛΗϹΙ. Δ. ΑΕΙΔΩΝ. ΜΕΛΕΑ. ΚΑΙ. ΕΛΕΓΟΥϹ. Doch der Ton dieses Instruments war schicklicher zu Klagliedern und Leichengesängen, als zu fröhlichen und muntern Hymnen bey einem Freudenfeste. Man hieß es deshalben in kurzer Zeit wieder weglegen, und die Kämpfer bey der einmal ein-

 geführ-

geführten Cyther oder Harfe, und allenfalls bey der Pfeife bleiben. Corsini, durch den Pausanias unterstützt, behauptet, diese Verordnung sey schon in der zwoten Pythiade getroffen worden. Man blieb also eine Zeitlang beym Singen und Spielen zugleich. Darinnen mußte sich derjenige ganz außerordentlich hervorthun, welcher den Preiß vor seinen Nebenbuhlern zu erringen hoffte. Von der achten Pythiade an, wurde es gar üblich (Pausan. am angef. Orte S. 323.) daß der Kämpfer, ohne zu singen, bloß auf der Cyther spielen durfte, und der tegeische Agelaus hat auf solche Weise die erste Siegeskrone erlanget (ἐστεφανῶτο). Kämpfe von der Art blieben den Pythischen Spielen eigen, so viele Veränderungen auch, in Ansehung der übrigen Auftritte, beliebt wurden, wobey wir uns nicht aufhalten wollen. Pausanias hat, am angezeigten Orte, die Namen etlicher Sieger in diesen musikalischen Wettstreiten aufgezeichnet. Der erste, welcher im Singen den Preiß erhielt, war Chrysothemis, aus Kreta gebürtig: dessen Vater Karmanor, den Apollo ehemals durch feyerliche Gebräuche, von einer Mordthat gereiniget hatte. Sein Sohn, Phylammon, soll den zweyten, und sein Enkel, Themyris, den dritten Preiß in diesem musikalischen Kampfe, zu verschiedenen Zeiten, errungen haben. Orpheus und Musäus hielten es für unanständig, in Kämpfe von der Art sich einzulassen, weil ihre Verdienste schon über alle menschliche Ehre erhaben waren. Den Hesiodus machte, wie ich schon erinnert, seine Unwissenheit in der Tonkunst, und den Homer das Unglück an seinen Augen, unfähig, auf diesem Kampfplatze zu erscheinen. In eben dem Kampfe, worinnen der arkadische Echembrotus auf der Flöte den Vorzug vor seinen Nebenbuhlern behielt, wurde der Preiß für die Cyther dem Cephalon, des Lampus Sohn, und der für die Pfeife, dem argivischen Sokadas, von den Amphiktyonen zuerkannt. Der letztere erhielt, auch in den folgenden Zeiten, den Preiß noch etliche mal. Nachmals hat Terpander viermal, Aristonus sechsmal, beyde als Cythersänger, den Preiß davon getragen, wie Plutarch (de Music. Seite 1132. und in Lysand. S. 443.) berichtet. Gleiches Glück hatte auch Pythokritus, der in diesen Spielen sechsmal siegte: ingleichen Midas von Agrigent, ein Flötenspieler, der in der 24 und 25 Pythiade es seinen Nebenbuhlern zuvor that, und deswegen vom Pindar durch eine Ode (Pythic. od. 12.) verewiget wurde. Diesen siegenden Kämpfern können wir den vorhin genannten Cythersänger, C. Aelius Agathemerus, weil er ein Hieronika, und den Flötenspieler, Ventidius Sopas, der ein Kreiskämpfer war, ingleichen den C. Anton. Septimius an die Seite setzen; von welchem in gedachter Erfurter Steinschrifft ausdrücklich gesagt wird, er habe den Sieg in den Pythischen

Spielen

Spielen zu Delphi (Πύθια τὰ ἐν Δελφοῖς) erlanget. Warum dieses ausdrücklich hinzugesetzt werde; will ich bald zeigen. Verstehe ich den Athenäus, am obangezeigten Orte, mit seinem Uebersetzer richtiger, als Casaubonus: so gehöret auch der megarensische Herodorus in das Verzeichniß der musikalischen Sieger in den Pythischen Spielen. In denselben hat auch Arion, der bey Gelegenheiten von der Art, eine besondre und unterscheidende Kleidung trug, (Plutarch. in sept. Sap. conv. S. 161.) und der lokrensische Eunomus (Clem. Alex. in protrept.) gekämpfet. Unter den Siegern kann ich ihnen aber keine Stelle anweisen, weil dieser Umstand nicht mit aufgezeichnet worden ist.

Auch in den Nemeischen Spielen waren die musikalischen Kämpfe, wo nicht nothwendig, doch nicht ungewöhnlich. Plutarch bezeuget solches im Leben des Philopömen (S. 362.) mit klaren Worten. Dieser große Grieche kam bald nach der Schlacht bey Mantinea in die Versammlung, wo diese Spiele gehalten wurden, eben in dem Augenblicke, da die Cythersänger mit einander kämpften. Einer darunter, mit Nahmen Pylades, fieng, sobald er ihn mit seinem schön gekleideten Gefolge erblickte, plötzlich, und wie von ungefähr, an zu singen:

Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον.

„d. i. Griechenland erwirbt er die prächtigste Zierde der Freyheit.„ welcher schöne timotheische Vers. durch seine eben so schöne Stimme vorgetragen, bey den Anwesenden eine ungemeine Freude, und durchgängigen Beyfall erweckte. Man wird, auch ohne mein Erinnern, aus dieser Erzählung begreifen, daß Cythersänger in diesen Spielen gegenwärtig gewesen, und mit einander gekämpfet haben. Noch gewisser machen solches die Siege verschiedener großer Tonkünstler, die sie in diesen argivischen oder nemeischen Spielen erkämpften. Olympicus, des Marsyas Schüler, erhielt auf der Flöte; Orpheus, Oeagers Sohn, auf der Cyther; Linus vermittelst der schönen Stimme; Eumolpus ebenfalls durch seinen Gesang, womit er des Olympus Flöte begleitete, den Preiß (Hygin. Fab. 173.) Diesen müssen noch die beyden Musiker zugezählet werden, deren die oxfurter Steinschrifft Erwähnung thut; denn sie nennet den C. Aelius einen Sieger in den heiligen Kämpfen, und vom C. Anton. Septimius meldet sie mit klaren Worten, er habe in den Nemeischen Spielen dreymal den Preiß erhalten. Beyde waren Cytharöden. Ein gleiches thut auch die florentinische Aufschriffe beym Reinesius, welche uns den Ventidius Sopas, einen Flötenspieler, als einen Kreiskämpfer bekannt macht. Des Herodorus will ich nicht einmal erwähnen.

Gleicher Schluß läßt sich auch von dem C. Aelius Agathemerus und Ventidius Sopas, in Beziehung auf die Isthmischen Spiele machen. C. Septimius aber hat in solchen entweder gar nicht gekämpfet, oder wenigstens nicht gesieget. Außer gedachten Künstlern ist der K. Nero als ein Sieger in diesen Spielen bekannt. Philostratus hat dieses mit angemerket (in vit. Apoll. B. 4, 9.). Noch deutlicher bestätiget die Gewohnheit, in den Isthmischen Spielen musikalische Wettstreite anzustellen, der K. Julian in seinem Schreiben an die Argiver, worinnen er bezeuget, daß noch zu seiner Zeit, den Schiedsrichtern in diesen Spielen, Geld zu Besorgung der gymnastischen und musikalischen Kämpfe von den Korinthiern gegeben werde; und schon lange vor ihm Plato (de legg. Band 2 S. 658). Es wird zwar auch Philo (legat. ad Cai. S. 998.) von dem berühmten Spanheim zum Zeugen aufgestellet: seine Worte beweisen aber ganz und gar nichts.

Aus dem allen ist klar, daß die vier großen Spiele Griechenlands durch musikalische Kämpfe verherrlichet wurden. Wie aber dieselben von ihren eigentlichen Sitzen, Elis, Delphi, Nemea und Korinth, theils durch die ausgeschickten Pflanzbürger, (welche die Gebräuche ihrer Mutterstädte gern beybehielten und nachahmten, wie wir unten aus Beyspielen sehen werden,) theils um anderer Ursachen willen an andere Orte gebracht, und da eingeführet wurden: also ist es höchst wahrscheinlich, daß alle die Uebungen, welche einem jeden eigenthümlich und gewöhnlich waren, an solche Plätze zugleich mit ausgegangen, und daselbst sind getrieben worden. Gleiche Nahmen machten, daß man auch gleiche Kämpfe erwarten und sehen mußte. Wenigstens war das Wesentliche allemal nöthig, wenn auch der zufällige Glanz vermisset wurde. Finden wir nun, daß andere Städte ebenfalls Olympische, Pythische, Nemeische und Isthmische Spiele angestellet haben; so können wir mit dem größten Rechte vermuthen, daß auch sie musikalische Kämpfe zugleich angeordnet hatten. Und solche Vermuthung bestätigt auch die Aufschrifft des oxfurter Marmors, worauf des Ant. Septimius Siege nach einander hergerechnet werden. Unter diesen stehen etliche, die er an andern Orten in musikalischen Wettstreiten, bey gleichen Feyerlichkeiten, errungen hatte. Nimmt man noch die Schrifftsteller und Münzen der alten Griechen und Römer zu Hülfe; so läßt sich ein weit vollständigeres Verzeichniß verfertigen. Aus allen zusammen genommen, wollen wir eins in alphabetischer Ordnung anfangen, ohne Beweis aus den Schrifftstellern, den Steinaufschriften, und den Münzen allemal zu führen, oder uns auf die Untersuchung einzulassen, ob sie an diesem oder jenem Orte früher, oder später, eingeführet wurden. Man würde in Ansehung des

letztern,

letztern, bey aller angewandten Mühe, dennoch zu keiner untrüglichen Gewißheit kommen, und am Ende auch nur eine nichtsbedeutende Kleinigkeit genau bestimmen. Olympische Spiele wurden außerhalb Pisä in der Landschaft Elis, auch zu Alexandrien, von den Bürgern Antiochiens in der Vorstadt Daphne, zu Athen, zu Dius, einer Stadt in Macedonien, auf dem Berge Olympus in Thessalien, zu Olynth, einer Stadt in Thracien, zu Smyrna, sowohl von seinen Bürgern allein, als von den gesammten Einwohnern Asiens (τῷ κοινῷ τῆς Ασίας) zu Tralles, dem Jupiter zu Ehren angestellet. Mit gleichen Spielen und Feyerlichkeiten wollte Tarsus, Tralles u. Tyrus andre Götter, und die sämmtlichen Macedonier (ΚΟΙΝΟΝ ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ) ihren vormaligen König, Alexander, beehren (s. Spanh. Sendschreib. an Morell, S. 81. 309). Pythische Spiele sind, außer jenen feyerlichern, die zu Delphi angestellet wurden, auch zu Actium, Ancyra, Emisa, Hierapolis, Karthago, Magnesia, Megara, Miletus, Pergen, Perinth, Philippopolis, im Nahmen der gesammten Thracier (ΚΟΙΝΟΙ ΘΡΑΚΩΝ), Sicyon, Thessalonich, Tralles, nicht bloß dem Apollo, sondern auch andern Gottheiten, ja, selbst Fürsten zu Ehren, gehalten worden. Von dem Nemeischen Spielen habe ich nichts mehr gefunden, als daß sie von den Argivern auch zu Argos sind angestellet worden. Die Isthmischen Spiele, deren eigentlicher Sitz Korinth war, hatten nicht nur dieses Schicksal, daß sie nach Zerstörung dieser Stadt und daraus erfolgter Verarmung und Zerstreuung ihrer alten Einwohner, bis auf ihre Wiederherstellung durch den Julius Cäsar, den Sicyoniern zu besorgen übertragen wurden; sondern sie sind von den Korinthiern auch in ihre Pflanzstadt, Syracus, zugleich mit fortgepflanzt, und außerdem noch zu Ancyra, dem Aesculap zu Ehren, und in Rom selbst, durch den K. Nero veranstaltet worden (Sveton. in Ner. c. 24). Aus diesem Verzeichnisse, welches ich mit Fleiß nicht vergrößern mag, sieht man leicht, wie sehr die Griechen solchen Spielen ergeben waren, und wie oft die Tonkünstler Gelegenheit fanden, ihre Geschicklichkeit in feyerlichen Versammlungen an den Tag zu legen.

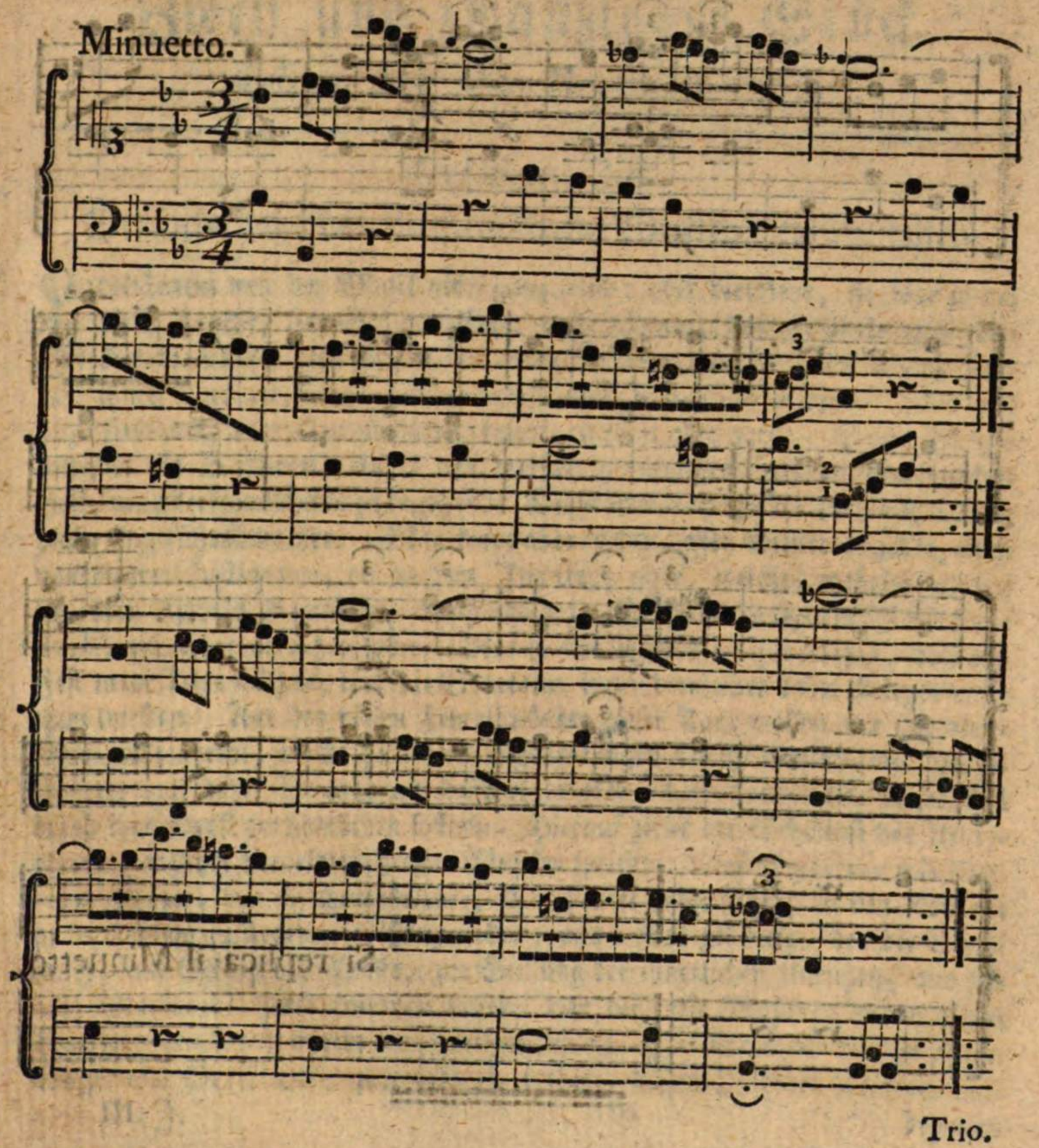
Noch andre Feste und damit verknüpfte Feyerlichkeiten verschiedener griechischen Städte, öfneten geschickten Tonkünstlern die Bühne, sich mit Ruhm zu zeigen. Athen hatte unter seinen vielen Festen auch die Panathenäen. Sobald als die Tonkunst zu einiger Vollkommenheit gebracht war, so machte Perikles die Verordnung, daß dieses Fest, in Zukunft, durch einen musikalischen Wettstreit sollte verherrlichet werden. Von dieser Verordnung handelt Plutarch (in Pericl. S. 160); und auf sie zielet nicht nur er, (de Mus. S. 1134),

sondern auch Aristides, (in Panathen.) Pollux und andre. Ja, weil man ihn selbst zum Athlotheten erwählet hatte; so schrieb er, selbst ein großer Kenner und Meister in der Musik, die Art und Ordnung vor, wie die kämpfenden Musiker die Flöte blasen, singen, oder die Cyther spielen sollten. Es hat also das Ansehen, dieser große Grieche habe damals das gethan, was an andern Orten, und in folgenden Zeiten, der sogenannte νομοδείκτης, der Musikdirector, zu verrichten hatte. Weiter unten gedenke ich mehr davon zu sprechen. Die Verordnung des Pericles wurde genau beobachtet; und der Kampf selbst, wie das erstemal, also auch nachhero beständig, in dem Odeum, oder öffentlichen Singhause zu Athen angestellet. Man mußte in den Liedern, die dabey gesungen wurden, die Befreyer des Vaterlands, Harmodius und Aristogiton, welche sich der tyrannischen Gewalt der Söhne des Pisistratus widersetzten, und den Thrasybulus, der die von den Spartanern gesetzten 30 Tyrannen wieder verjagte, hauptsächlich erheben, und ihr Andenken immer erneuern (Philostrat. in vit. Apollon. B. 7, 11.). Der erste, welcher bey diesem Feste, durch seine Geschicklichkeit auf der Harfe den Sieg erlangte, war Phrynis von Mitylene. Und da C. Ant. Septimius, ein Cyther sänger, der oft gedachten oxfurter Steinschrifft zu Folge, das Bürgerrecht zu Athen erhalten hatte: so ist es sehr wahrscheinlich, daß er seine Fertigkeit, theils bey andern athenienſischen Festen, theils auch in den Panathenäen gezeiget, den Sieg, und zugleich mit ihm das Bürgerrecht erhalten habe. Eben so wenig, als die Panathenäen, konnten die Thargelien, die auf den 6 und 7 des Monaths Thargelion fielen, ohne musikalische Wettstreite gefeyert werden. Die Alten sind nicht einig, welcher Gottheit zu Ehren sie verordnet gewesen. Einige geben vor, die Athenienser hätten der Sonne, und ihren Begleiterinnen, den Stunden (ὥραις), mit denselben gedienet: andere aber sind der Meynung, sie wären dem Delischen Apollo vorzüglich heilig gewesen. Die letztere Meynung unterstützt Athenäus (B. 10, 6. S. 424) und Plutarch (Sympos. l. 8. S. 717). Dieser merket zugleich an, daß Plato an eben diesem Feste gebohren, und unter andern auch deswegen für einen Sohn des Apollo sey gehalten worden. Dem sey nun, wie ihm wolle, so soll doch unter den übrigen Feyerlichkeiten, worunter die große und öffentliche Reinigung der Stadt gehörte, auch ein Chor Sänger aufgetreten seyn, und mit einander um die Ehre des Sieges gestritten haben. Derjenige, welcher den Preiß davon trug, hätte in Pythium, einem Tempel des Apollo, welchen Pisistratus erbauet hatte, zum Andenken solches Sieges, einen Dreyfuß geweyhet. So schreibt Potter. Allein die Stellen, welche er und Meursius anführet, setzen, nach meiner Einsicht, die Sache noch nicht

ganz

ganz außer allen Zweifel. Einen Sieger in diesen Spielen kann ich auch nicht nahmhaft machen, wenn nicht gedachter C. Anton. Septimius in diesen Thargelien den Preiß gleichfalls errungen hat.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Trio.

Si replica il Minuetto.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwey und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 28ten November 1768.

Fortsetzung des
Versuchs von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Lacedämon war der Musik nicht ganz feind: oder vielmehr, sie war in gewisser Absicht, der Sitz derselben; es ist bekannt, daß sie allein unter den Griechen die Musik zum Kriege brauchten ἅπαντα ποιοῦσιν μετὰ Μουσῶν sagt von ihnen Lucian, ἄχρι τοῦ πολεμεῖν πρὸς αὐλὸν καὶ ῥυθμόν. Nur eine allzu studierte, eine allzu zärtliche, konnte es nicht vertragen. Seine Bürger pflegten die Karneen, ein in den meisten griechischen Städten gewöhnliches Fest, am allerfeyerlichsten zu begehen. Dasselbe war ohngefähr um die 25. Olympiade eingeführet worden. Man kann aber weder dessen Stifter angeben, noch vollkommen bestimmen, ob es dem Jupiter, oder, welches wahrscheinlicher ist, dem Apollo Karneus, dessen Bild zu Ortylum auf dem Marktplatze stund, zur Ehre gereichen sollte. Nur so viel weis man zuverläßig, daß das Fest neun Tage währte, und die Spartaner unter demselben keine Kriegsdienste thun durften. Aus den vielen Feyerlichkeiten dieser Tage wollen wir nur diejenigen auszeichnen, welche zu unserer gegenwärtigen Absicht dienlich sind. Nämlich, es war vom Anfange an beliebet worden, daß Tonkünstler dieses Fest durch ihre Kunst verherrlichen sollten. Hierauf zielet der Scholiast des Aristophanes, welcher von einem großen Musiker spricht: Νικᾷ δὲ καὶ τὸν τῶν Καρνείων ἀγῶνα, τὸν ἐν Λακεδαίμονι, d. i. „er ist sogar fähig, in den Karneen zu Lacedämon zu siegen.„ Terpander, aus Lesbos gebürtig, den die Spartaner, auf Geheiß des Apollo, zur Stillung der innerlichen Unruhen, aus seinem Vaterlande hatte kommen lassen, war der erste Musiker, der in diesen Karneen den Preiß davon trug (Athen. B. 14, 4.) Einer der nachfolgenden Sieger war Periklitus, gleichfalls ein Lesbier, dessen Nahmen Plutarch auf-

 behalten

behalten hat (de Mus. S. 1133). Und weil, nach dem Zeugnisse des oxfurter Marmors, C. Anton. Septimius auch zu Lacedämon einen Preiß erhalten; so ist es nicht unglaublich, daß er unter eben diesen Karneen auf dem Kampfplatze erschienen. Bey Gelegenheit dieses Festes wollte auch Timotheus, der Milesier, ein berühmter Tonkünstler, auftreten, und mit andern kämpfen. Allein, anstatt den Preiß zu erringen, mußte er sich unangenehme Begegnung gefallen lassen. Denn erstlich näherte sich ihm einer der Ephoren mit einem Messer, und hieß ihm, von den obern oder untern Saiten, diejenigen damit wegschneiden, welche über sieben waren (Plutarch Inst. Lac. S. 238). Nächstdem wurde er noch, durch eine feyerliche Rathsverordnung aus der Stadt verwiesen. Casaubonus hat, in den Anmerkungen zum Athenäus (B. 8, 11. S. 613. ff.) dieselbe zu eben der Zeit, verbessert und erläutert an das Licht gestellet, da sich Joseph Scaliger, bey seiner Ausgabe der astronomischen Bücher des Manilius (S. 426) gleicher Arbeit unterzogen hatte. An diesen Orten kann sie derjenige finden, welcher sie zu lesen Neigung hat. Es war aber nichts ganz Neues, was dem Timotheus hier begegnete. Schon vor seiner Zeit hatte ein andrer Musiker, Phrynis, vielleicht der Mitylenenser, dessen ich vor kurzem erwähnte, ein fast gleiches Schicksal erfahren. Denn als dieser sich in Sparta hören ließ, so schnitt ihm einer der Ephoren, Ekprepes, von seinen neun Saiten auf der Cyther, zweye weg; weil ihm und seinen Landsleuten die Vermehrung der Saiten, als eine schädliche Neuerung in der Musik selbst vorkam. Wie hätten sie vollends deren eilfe, womit Timotheus sein Instrument bezogen hatte, vertragen können? Selbst Terpander, der so große Verdienste um Lacedämon hatte, mußte anfänglich deswegen, weil er, an statt der bisherigen vier Saiten, seine Leyer mit sieben bezog, vor den öffentlichen Richtern erscheinen; und wurde er nicht wirklich verdammt, und ihm die Leyer genommen, wie Plutarch will, (Instit. Lac. S. 238) so war ihm doch dieses schimpflich genug, daß er sich vor Gerichte stellen, und Rechenschafft geben mußte, welches auch ein oxfurter Marmor in der 35 Epoche (S. 166. verglichen mit S. 197 u. f.) sattsam bestätiget. Die Strenge der Spartaner gegen diese drey Tonkünstler, war der Grund, warum sie sich rühmten, die wahre und ächte Musik dreymal von dem Untergange errettet zu haben. Doch, ich komme wieder zur Hauptsache. Die Musiker, welche sich in Lacedämon unter den Karneen wollten hören lassen, durften nicht etwas Willkührliches vortragen; sondern mußten die längst verfertigten Tonstücke, welche νόμοι καρνεῖοι oder καννεῖοι hießen, und den erwähnten Terpander zum Meister hatten, dem Volke vorspielen.— Diese Karneen giengen mit den aus Sparta geschickten Bür-

gern

gern in die angelegten Pflanzstädte über: erstlich nach Thera, und von da nach Cyrene. Darauf zielet Kallimachus in folgenden Zeilen (H. in Apoll, v. 70 ff.)

— — — — Πάντη δὲ τοι ἔνομα πολύ.
Αὐτὰρ ἐγὼ Καρνεῖον· ἐμοὶ πατρῴϊον ἔστω.
Σπάρτη τοι, Καρνεῖε, τό δε πρώτιστον ἔδεθλον.
Δεύτερον αὖ Θήρη τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης.

ingleichen Theokrit in diesen Worten (Idyll. v. 83.)

— — — τὰ δὲ Κάρνεα καὶ δὴ ἐφέπει.

Was die Scholiasten, und unter des Kallimachus Auslegern hauptsächlich der berühmte Spanheim, bey der angezeigten Hymne angemerkt hat, ist zu weitläuftig, um hier angeführt, aber auch zu schön, um gar nicht berührt zu werden. Es ist sehr glaublich, daß die Abkömmlinge der Spartaner, die Feyer der Karneen unter eben den Gebräuchen vollzogen, womit sie ihre Stammväter zu begehen pflegten. Folglich werden auch in diesen Städten musikalische Wettstreite gehalten worden seyn.

Argos, eine nicht weniger bekannte Stadt in Griechenland, hatte ein eignes Fest, welches sie der Juno zu Ehren feyerte, und vom griechischen Nahmen dieser Göttinn (Ἥρα) Heräen (Ἡραῖα) genannt wurde. Meursius (Graec. Fer. B. 3. S. 130.) ingleichen Spanheim (Observatt. in Callim. Seite 430 f. und 646 ff. der neuesten Ausgabe) haben viel lesenswürdiges davon gesammlet. Eine der vorzüglichsten Uebungen bey dieser Gelegenheit war, daß man sich bestrebte, ein Schild, (er mag des Diomedes, oder Danaus, oder Evippus seiner gewesen seyn, solches thut nichts zu unsrer Sache,) der an einem schwer zu ersteigenden Orte mit Nägeln fest angeheftet hieng, loszureißen. Wer dieses Glück hatte, ward als ein würdiger Sieger, mit einer außerordentlichen Pracht, durch die Stadt geführet. Von diesem Gebrauche wurde das Fest auch ΗΕΞ ΑΡΓΟΥΣ ΑΣΠΙΣ genannt. Ich finde bey genannten Schrifftstellern dieses nicht mit angemerkt, daß die Tonkünstler an solchem Feste ebenfalls kämpfen mußten, oder wenigstens durften. Allein die Aufschrifft des oft angeführten Marmors berechtiget mich, das letztere zu behaupten. Unter den Siegen des Cythersängers, Anton. Septimius, kömmt auch einer vor, welcher ΗΕΞ ΑΡΓΟΥΣ ΑΣΠΙΣ betitelt wird, und welchen er, der vorausgeschickten Anmerkung zu Folge, in den Heräen oder Junonischen Spielen zu Argos erlanget haben muß. Durch dieses Tonkünstlers Beyspiel

bewogen, werde ich genanntes Fest nicht unrichtig unter die Reihe derjenigen setzen, bey welchen musikalische Kämpfe seyn konnten, und zuweilen wirklich waren. Morell behauptet (Specim. rei num. ant. S. 194 ff.) die Einwohner von Samos, Aegina und Elis hätten den Dienst der argivischen Juno ebenfalls angenommen, und die in Argos üblichen Kämpfe, ihr zu Ehren, eingeführet; er stellet auch (Tab. 19) eine Münze vor, welche darauf zielen soll. Die Hauptseite zeiget den Kopf der Furie Sabina Tranquillina mit der zugehörigen Umschrifft: ΦΟΥΡΙΑ ΣΑΒΙΝΑ ΤΡΑΝΚΥΛΛΕΙΝΑ CEB; die Rückseite aber eine Weibsperson in einem aufgeschürzten Gewande, welches die Rechte ausstreckt, mit der Linken einen Schild hält, und auf dem Vordertheile eines Schiffes sehr eilfertig zu gehen scheinet, mit der Umschrifft: CAMIΩN. Die Vorstellung derselben hat viel Aehnliches mit der poetischen Schilderung des Asius, welche Athenäus (B. 12. S. 525) aus dem Geschichtschreiber Duris aufbehalten hat. Hat Morell Recht, daß die Pflanzstädte die Gewohnheiten, die bey gewissen Festen der Stadt eigen waren, welche sie ausgeschickt hatte, beybehielten, wenn sie diese bey sich einführten, so wird man mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß das Junofest in **Samos**, **Aegina** und **Elis**, ebenfalls durch musikalische Wettstreite feyerlicher geworden sey.

Epidaurus, ein Ort, der wegen der vorzüglichen Verehrung, ja, wie einige vorgeben, selbst wegen der Geburt des **Aesculaps** merkwürdig ist, hatte ihm zu Ehren, ein ganz besondres Fest angeordnet, welches **Aesculapien**, ingleichen die **großen Aesculapien** ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΑΣΚΛΗΠΙΑ) oder in einer Steinschrifft beym Gruter (S. 410. n. 3.) ΜΕΓΑΛΟΑΣΚΛΗΠΕΙΑ, genannt zu werden pflegte. Wir übergehen, unserer Absicht gemäß, alle übrige Feyerlichkeiten dieses Festes mit Stillschweigen, und bleiben bloß bey dem Gebrauche stehen, welcher zu unserer Absicht gehöret. Nämlich, es war schon von alten Zeiten her gewöhnlich, daß unter diesen Aesculapien zu Epidaurus, auch musikalische Kämpfe angestellet wurden. Plato (Ion. Band I. Seite 530) bezeuget solches mit klaren Worten. Der redend eingeführte Sokrates fragt den Jon, einen Rhapsoden, welcher aus Epidaurus von diesen Aesculapien zurück kam: Also stellen die Epidaurer ihrem Gotte zu Ehren, auch einen Wettstreit der Rhapsoden an? und erhielt zur Antwort: Πάνυ γε, καὶ τῆς ἄλλης γε Μουσικῆς. **Allerdings, so wie von allen übrigen schönen Künsten.** Da die Rhapsodie mehr eine Art von Declamation, als Gesang war, und sie doch hier als ein Theil von der Μουσικὴ angegeben wird; so muß dieses Wort von einem größern Umfange seyn. Aber Gesang und also auch eine Begleitung mit Instrumenten, war

gewiß

gewiß mit darunter, weil diese als ein nothwendiges Stück, und so zu sagen, als die Vollendung der Arbeit jedes Dichters angesehn wurde; sobald seine Werke öffentlich sollten ausgestellt werden. Ferner dienet unser C. Anton. Septimius hier abermahl zum Beweise: er hatte nicht nur zu Epidaurus in den Aesculapien, sondern auch an einem andern ungenannten Orte in eben diesem Feste, den Sieg als Cytherfänger davon getragen. Endlich erhellet solches auch aus denjenigen Münzen, worauf die Worte ΑCΚΛΗΠΙΑ CΩΤΗΡΕΙΑ ΙCΘ. ΠΥΘΙΑ zu lesen sind. Morell hat dergleichen (Specim. rei num. ant. auf der 13. Platte) in Zeichnungen vorgestellet, und Spanheim im ersten Sendschreiben an denselben gelehrt erläutert. Wäre schon nicht vorher bekannt, daß in den Aesculapien Tonkünstler hätten zu kämpfen gehabt; so würde es doch aus diesen Münzen folgen. Denn wenn zur Verherrlichung derselben die Pythischen und Isthmischen Spiele eingeführet wurden; beyde aber, wie schon gezeiget worden, mit musikalischen Worten verbunden waren: so konnten diese auch aus jenen nicht wegbleiben; und der Dienst dieses Gottes wurde als Epidaurus in andre Städte gebracht. Ancyra, die Hauptstadt in Galatien, wo die angezeigten Münzen ausgepräget worden, that sich darinnen vorzüglich hervor. Auch Athen, Burina, die Koier, Pergamus, Rhodus, Smyrna u. s. w. feyerten dieses Fest, und vermuthlich nicht ohne jene musikalische Kämpfe, welche in dem ursprünglichen Sitze der Aesculapien gewöhnlich waren. — Hier kann ich nicht umhin, eine kühne Muthmaßung niederzuschreiben. Die Ancyraner nennen ihre Aesculapien auch CΩΤΗΡΕΙΑ, das Retterfest, und machen es durch Pythische und Isthmische Spiele feyerlicher. Die Bürger von Sicyon verordnen zur Ehre ihres unsterblichen Landmannes, Aratus, auch jährlich zwey Feste, die bald Arateen, bald σωτήρια oder Retterfest heißen: und bey denselben werden von den Schauspielkünstlern Gesänge mit einer Begleitung von Cythern gesungen (μέλη ᾄδετο πρὸς κιθάραν ὑπὸ τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) wie Plutarch (in Arat. S. 1152) berichtet; sollte aus dieser Erzählung, und der Aehnlichkeit der Nahmen, nicht sicher geschlossen werden können, daß zu diesen Arateen auch musikalische Kämpfe wären erfordert worden? Doch ich will, ohne klärere Beweise die Sache nicht als gewiß behaupten.

Trözen, eine andre Stadt in Peloponnes, hatte auch die Verfügung getroffen, daß jährlich ein musikalischer Kampf in ihren Mauren, oder wenigstens in ihrer Nachbarschaft angestellet wurde. Da stund ein Tempel des Bacchus, der unter dem Beynahmen Melanägis bekannt war. Diesem zu Ehren,

wurde der Wettstreit gehalten. Die Nachricht hat Pausanias (Κορινθ. S.77) der Nachwelt hinterlassen, ohne mehr davon zu sagen.

Die Messenier pflegten ebenfalls alle Jahre einen Wettstreit der Tonkünstler anzustellen, wenn sie die Ithomäen feyerten, die von der Anhöhe, und dem darauf erbauten Schlosse, Ithome (Strabo Geogr. B. 8. S. 358) ihren Nahmen hatten. Beyde sollten von der Nymphe, Ithome, die Benennung führen, welche sammt der Neda, den neugebohrnen Jupiter, aus Furcht vor dem Saturnus, den Cureten entführet, auf gedachter Anhöhe in einer Quelle gebadet, und nachmals soll erzogen haben. Deswegen pflegten sie den Zevs Ithomates zu nennen. Und diesem waren die Ithomäen geheiliget, zu welchen ein musikalischer Kampf mit gehörte. Pausanias, der diese Nachrichten aufgezeichnet (Messen. S. 143) beruft sich zum Beweise selbst auf ein Gedicht, das Eumelus auf die Insel Delos gemacht hatte, und folgende Zeilen enthielt:

Τῷ γὰρ Ἰθωμάτα καταθύμιος ἔπλετο Μοῦσα,
Ἁ καθαρὰ καὶ ἐλέυθερα σάματ' ἔχουσα·

d. i. Zevs, des Berges Ithome Freund, dich reizte beständig
Nur die Muse, die, frey, ließ heilige Hymnen dir tönen.„

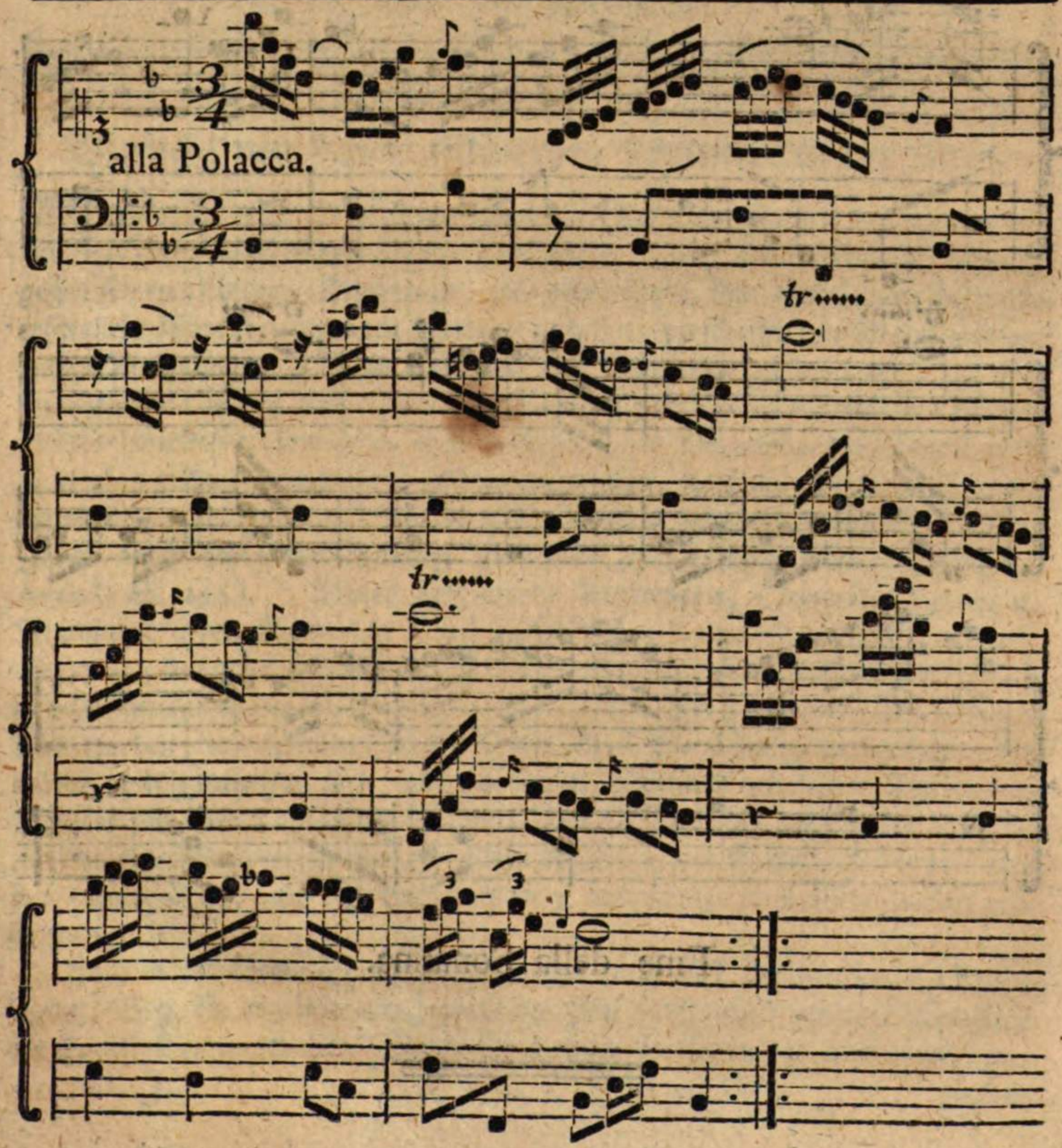
Der sonst unbekannte Dichter, Eumelus, hat also, wie Pausanias selbst schliesset, von diesem musikalischen Wettstreite Nachricht gehabt, weil er in den angeführten Zeilen darauf anspielet. Wir wissen keinen Tonkünstler, der in solchem Kampfe den Sieg davon getragen. Unterdessen lehret uns eine alte Steinschrifft (Reines. cl. V. n. 52. S. 386) einen Mann kennen, der bey diesen Spielen Agonothet (ἀγωνοθέτης) oder, welches eben so viel ist, Athlothet gewesen. Sie lautet also.

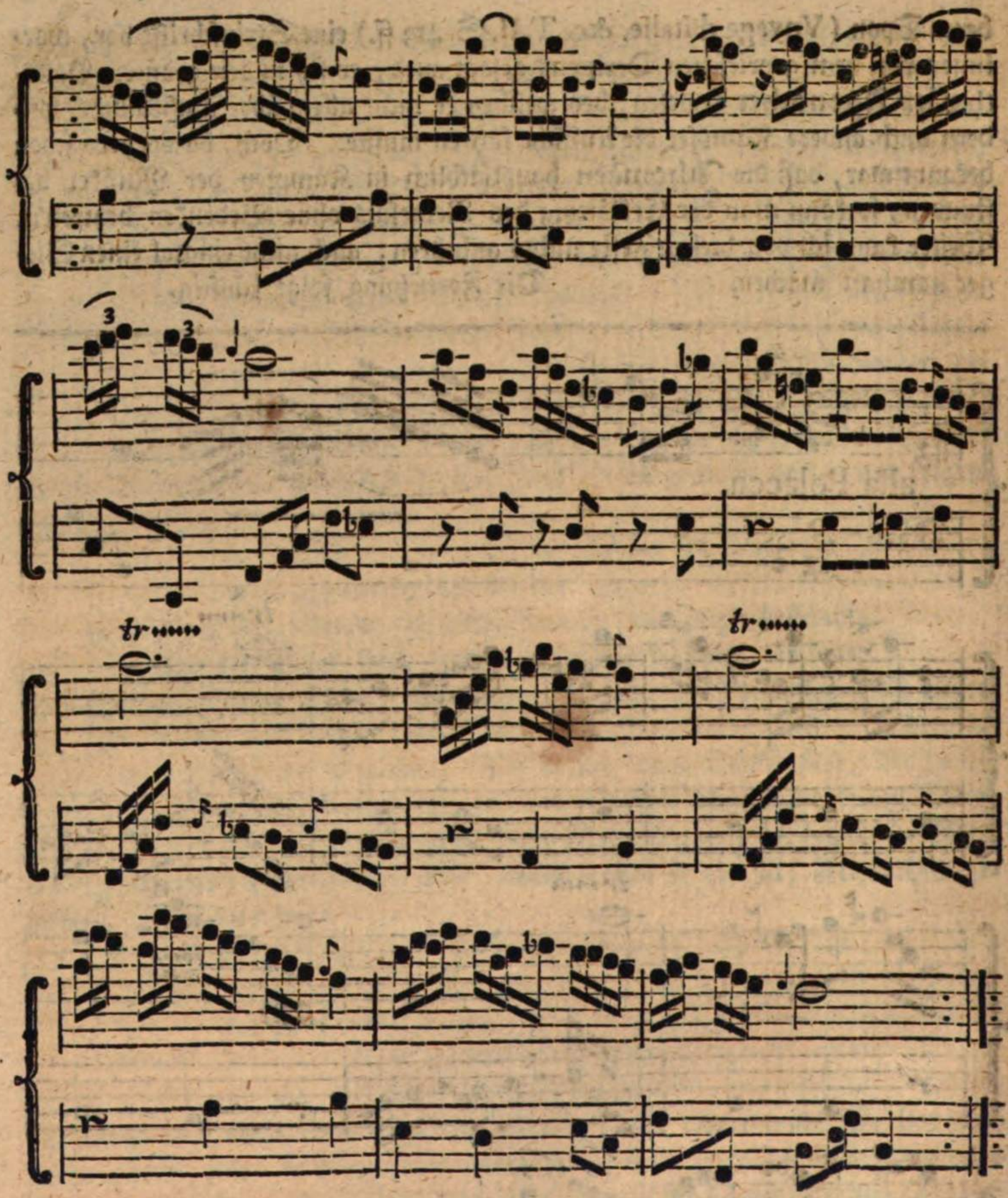
ΕΠΙ ΙΕΡΕΩC ΚΡΕCΦΟΝΙΟΥ ΕΤΟΥC
P. N. Z
ΑΓΩΝΟΘΕΤΥC ΤΙΒ. ΚΛΑΥΔΙΟC
ΚΡΙCΠΙΑΝΟΥ ΥΙΟC
ΑΡΙCΤΟΜΕΝΗC

Reinesius sagt verschiedenes zur Aufklärung dieses Marmors. Er hat auch nicht unrecht, wenn er diesen sonst unbekannten Tib. Claudius Aristomenes für einen Aufseher, oder Athlotheten, in den musikal. Kämpfen erkläret: allein diese Erklärung würde doch zu gewagt seyn, wenn wir nicht sonst schon gewußt hätten, daß bey den Ithomäen ein musikalischer Kampf wäre nothwendig gewesen. Denn der Ausdruck ἀγωνοθέτης ist an sich zu allgemein, und kann auch von Aufsehern in andern Wettstreiten angenommen werden. So kömmt

beym

beym Spon (Voyage d'Italie. &c. T. II. S. 413 ff.) eine Steinschrifft vor, worinnen von dem gepriesenen Dexippus gesagt wird, er sey in den größern Panathenäen Agonothet gewesen, bey welchen er nicht allein über musikalische, sondern auch andere Kämpfer die Aufsicht führen mußte. Doch, da vorhero schon bekannt war, daß die Ithomäen hauptsächlich in Kämpfen der Musiker bestunden, so kann man der Erklärung des Reinesius ohne Bedenken beytreten. Weiter kann ich von diesem Feste nichts anführen; auch nicht einmal einen Sieger namhaft machen. Die Fortsetzung folgt künftig.





Fine della Sonatina.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Drey und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 5ten December 1768.

Fortsetzung des Versuchs von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Mantinäa, eine Stadt in der Landschaft Arkadien, hatte in den neuern Zeiten ebenfalls Wettstreite der Tonkünstler. Die Achtung des K. Adrian gegen seinen Liebling, Antinous, und dessen Eifer, ihm nach seinem Tode alle ersinnliche Ehrenbezeugungen erweisen zu lassen, verschaffte den Mantinäensern solches Vergnügen. Denn weil dieser aus Bithynien gebürtig war, die Bithynier aber von den Arkadiern, und sonderlich von den Mantinäensern ihr Geschlecht herleiteten: so wurde, ihm zu Ehren, in Mantinäa ein Tempel vom K. Adrian erbauet, und die Verfügung getroffen, daß man seinen vergötterten Antinous alle Jahre mit besondern Gebräuchen verehren, und diese alle fünf Jahre durch einen musikalischen Wettstreit verherrlichen sollte (Pausanias Αρκαδ. S. 244). Dieses Fest wurde Antinoeen, (Αντινόεια) genannt. Man findet beym Gruter (in Thes. CCCXVII. 1.) eine Steinschrift, die diese Erzählung des griechischen Schriftstellers bestätiget. Eben desselben wird auch in dem farnesianischen Marmor gedacht, welches aber von vielen nicht recht gelesen worden, wie Selden (Marm. Oxon. Th. I. S. 76) angemerket hat. Es würde noch zweifelhaft seyn, ob in diesen zu Mantinäa gehaltenen Antinoeen Musiker zum Streit aufgetreten wären: denn die Nachricht des Pausanias spricht nur von einem Kampfe überhaupt: allein der Sieg, den C. Anton. Septimius bey diesem Feste, als ein Cythersänger, errungen, muß allen Zweifel verbannen.

Auch in der Stadt Thespia, die in der Landschaft Böotien lag (Strabo Geogr. B. 9. S. 403 und 410) wurde alle fünf Jahre ein feyerlicher Wettstreit der Tonkünstler angestellet. Ihre Einwohner verehrten den Liebesgott, vor-

züglich, und das ihm geweyhte Fest hieß von seinem griechischen Nahmen Eros (Ερως) Erotien, oder auch Erotidien. Beyde Nahmen werden von den alten Schrifftstellern gebraucht. Sie besaßen sein Bild, von der Meisterhand des Praxiteles gehauen: welches er der berüchtigten Buhlschwester, Glycera, und diese ihrer Vaterstadt geschenket, und da öffentlich eingeweihet hatte (Strabo am angef. Orte S. 410). Die Begierde eines solchen Künstlers Arbeit zu sehen, zog viele Leute nach Thespia, und dieses gab vielleicht Gelegenheit zu den feyerlichen Spielen, welche daselbst angestellt wurden. Man pflegte sie alle fünf Jahre, und zwar auf dem Berg Helicon, theils den Musen, theils dem Liebesgott zu Ehren, (vermuthlich aber zu verschiedenen Zeiten) anzustellen, wie Pausanias Βοιωτικ. S. 305.) und Plutarch (Ερωτικ. S. 748) klar berichten. Der erstere setzet auch noch ausdrücklich darzu, ἆθλα δ' μουσικῆς μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀθληταῖς τιθέντες, d. i. sie setzten nicht nur für die Musik, sondern auch für andre Kämpfer Preise aus. Meursius ficht diese Lesart an, und will anstatt μουσικῆς lesen μουσικοῖς, und außerdem in den vorhergehenden Worten eine Veränderung machen (Græc. fer. S. 113): allein Sylburg vertheidiget beydes, und so viel ich begreife, läßt sich auch beydes vertheidigen. Doch dieses thut nichts zu unserer Sache. Genug, daß des Pausanias Zeugniß ausdrücklich bekräfftiget, daß die Thespienser unter ihren Erotidien auch musikalische Kämpfer auftreten hießen. Ich kann keinen nennen, welcher den Sieg erhalten hätte.

Aus Griechenland wollen wir in etliche benachbarte Inseln, und aldann nach Kleinasien übergehen, und zusehn, was da für vorzügliche Wettstreite der Tonkünstler sind angestellet worden. Unter jenen ist Delos vor allen andern zu nennen, welche beständig vielerley denkwürdige Begebenheiten unterschieden haben. Polycrates, der Tyrann von Samos, hatte auf dieser Insel, dem delischen Apollo zu Ehren, schon prächtige Kämpfe angestellet: und als er das Delphische Orakel fragen ließ, ob er solche Pythische oder Delische (ΠΥΘΙΑ Η ΔΗΛΙΑ) Spiele nennen sollte? so erhielt er zur Antwort: sie sollen Delische und Pythische zugleich heißen. Diese Benennung beweget mich zu glauben, daß damals schon musikalische Kämpfe sind gehalten worden. Der Nahme, Pythische Spiele, welche nie ohne solche Wettstreite waren, und hier ebenfalls dem Apollo zu Ehren angestellet wurden, ist kein schwacher Grund, solches zu behaupten. Es hatten auch die Jonier und die benachbarten Insulaner mit Weib und Kind auf diesem Eylande Zusammenkünfte angestellet, und nach dem gemeinschaftlichen Opfern allerhand Spiele verordnet, wovon Thucydides (B. 3, 104. S. 230) mit klaren Worten spricht:

καὶ ἀγὼν ἐποιεῖτο αὐτόθι καὶ Γυμνικὸς καὶ Μουσικός d. i. es wurde daselbst auch ein gymnastischer und musikalischer Wettstreit vorgenommen. Zum überflüßigen Beweise, daß allemal ein Kampf der Musiker damit verbunden gewesen, beruft er sich auf den Homer, aus dessen Hymne auf den Apollo er etliche Verse anführt. Nachmals fährt er fort, sind diese Kämpfe sehr wahrscheinlich, der unglücklichen Zeitläufte wegen, in Vergessenheit gerathen, bis die Athenienser solche erneuert, auf fünf Jahre festgesetzt, und mit einem Wettlauf der Pferde vermehret haben, welcher zuvor nicht gewöhnlich gewesen war. Solches geschah unter dem peloponnesischen Kriege, im 3. Jahre der 88 Olympiade. Der Zusammenhang der ganzen Stelle erweiset also ganz unwidersprechlich, daß die **Delischen Spiele** von einem musikalischen Wettstreite begleitet wurden; zweytens aber auch dieses, daß, wie wir oben erinnert, in solchen Feyerlichkeiten bisweilen eine Veränderung vorfiel. Man weis die Nahmen der Sieger, so viel mir bekannt ist, nicht mehr. Spanheim hat in seinen Anmerkungen zum Kallimachus (Hymn. in Del. S. 370 ff.) sehr vieles von diesen **Delischen Spielen** zusammen getragen, und mit angemerket, daß sie auch in andern Städten Griechenlands angestellet worden sind. Theben hat dieses, nach dem Zeugnisse des sicilianischen Diodors (B. 12. S. 120) gethan.

Der **C. Anton. Septimius**, dessen Siege der gedachte oxfurter Marmor herzählet, hat zweene derselben in **Rhodus** errungen: ΡΟΔΟΝ ΑΛΕΙΑ Β′ steht in der Steinschrifft. Und darum behaupten wir, daß auch in **Rhodus**, der Hauptstadt der gleichnamigen Insel, musikalische Wettstreite sind angestellet worden. Selden bemerket bey der Erklärung dieser Aufschrifft verschiedenes; und erinnert auch mit Recht wider Scaligern, daß die Worte ΠΟΔΟΝΑΛΕΙΑ auf dem farnesianischen Marmor, wo Hermodors Siege hergerechnet werden, ebenfalls so, wie im oxfurter müssen gelesen werden. Er sieht es noch als zweifelhaft an, daß die Rhodier diese Spiele der **Sonne** zu Ehren angestellet haben; unerachtet nichts gewisser ist. Er trauet den Scholiasten des Pindars zu viel, die (Olymp. od. 7) sehr wenig mit vielen Worten sagen. Denn die Insel **Rhodus** verehrte die Sonne auf eine vorzügliche Weise. Sie bezeugten solchen Dienst durch den bekannten Kolossus, durch ihre Münzen, auf deren Vorderseite ordentlich der Kopf der Sonne zu sehen ist (s. Spanh. de usu & præst. num. Band I. S. 315 ff. Begers Thes. Brandenb. B. I. S. 410 ff.) und durch öffentliche Feyerlichkeiten, worzu sie Aristides noch besonders ermahnet. Die Sonne heißt griechisch ΗΛΙΟC, oder nach der dorischen und ionischen Mundart ΑΛΙΟC. Ein Leser des Pindars

findet diesen Ausdruck gleich in seiner ersten Ode: folglich sind die ΑΛΙΑ oder ΑΛΕΙΑ nichts anders, als Feste, welche der Sonne zu Ehren gehalten wurden, gleichwie ihr ἁλιαῖον ebenfalls nichts anders, als der Sonnentempel war. Daß dieses Fest mit Kämpfen überhaupt verbunden war, zeigen des erwähnten Aristides Worte: Καὶ τὸν μὲν τῶν Αλίων ἀγῶνα ποιήσετε daß aber auch Tonkünstler bey solcher Gelegenheit mit auftraten, setzet des Ant. Septimius Beyspiel außer allen Zweifel.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Aus Rousseau Dictionnaire.

Arpeggio. Eine Art die verschiedenen Töne eines Accords geschwind hinter einander hören zu lassen, anstatt sie alle auf einmal anzuschlagen.

Es giebt Instrumente, auf welchen man einen vollen Accord nicht anders als arpeggirend hören lassen kann; dergleichen sind die Violin, der Violoncell, die Bratsche, und überhaupt alle, die mit dem Bogen gespielt werden; denn die Krümmung des Steges macht, daß man nicht alle Sayten auf einmal berühren kann. Um demnach Accorde auf diesen Instrumenten heraus zu bringen, ist man genöthigt zu arpeggiren, und da man nicht mehr Töne anschlagen kann, als Sayten da sind, so kann auch das Arpeggio auf der Violin oder Violoncell nicht mehr, als vier Töne haben. Die Finger müssen beym Arpeggiren auf jeder Sayte fest stehen, und das Arpeggio mit einem einzigen und langen Bogenstriche gezogen werden, welcher auf der tiefsten Sayte stark einsetzt, und gelinder auf der höhern Sayte aufhört. Wenn die Finger nach und nach auf die Sayten gesetzt würden, und man mehrere Bogenstriche machte, so wäre es kein Arpeggio, sondern eine geschwinde Folge verschiedener Noten auf einander.

Was man auf der Violin aus Noth thut, wird auf dem Clavecin als eine Sache des Geschmacks ausgeübt. Da die Töne dieses Instruments nicht lange gehalten werden können, so ist man genöthigt, Noten von langer Dauer oft wieder anzuschlagen. Um einen Accord länger dauern zu lassen, schlägt man ihn arpeggirend an, wobey man mit dem tiefsten Tone anfängt, und Achtung giebt, daß die Finger, die einmal einen Ton berührt haben, denselben nicht verlassen, bis das Arpeggio geendigt ist, damit man alle Klänge des Accords auf einmal vernehme.

Arsis und **Thesis**, der Auf- und Niederschlag, sind beydes griechische Worte. **Arsis** kömmt vom Worte ἄιρω, tollo, ich hebe auf, her, und bedeutet

deutet die Erhebung der Stimme oder der Hand; das Erniedrigen oder Niederschlagen, das auf diese Erhebung folgt, ist das, was man θέσις, depositio, remissio nennt.

In Ansehung des Tactmaaßes bedeutet per arsin so viel als im Aufheben, oder im ersten Tacttheile; per Thesin aber im Niederschlagen, oder im zweyten Tacttheile. Es ist dabey zu merken, daß unsere Art den Tact zu schlagen gerade das Gegentheil von der alten Art ist; denn wir schlagen im ersten Tacttheile nieder, und heben die Hand im zweyten auf.

(Herr Rousseau hätte wohl gethan, wenn er die Erklärung sogleich nach der neuern Art eingerichtet hätte; wenigstens sollten die folgenden Worte so lauten: „Um alle Zweydeutigkeit zu vermeiden, kann man sagen, daß Thesis „den langen oder accentuirten Arsis aber den kurzen und unaccentuirten Tacttheil bedeute.„ Er hat aber die Sache nochmals umgekehrt. Schlägt Herr Rousseau vielleicht selbst den Tact nach der Art, so wie ehemals Scarlatti, der dadurch die armen Mägdchen im Conservatorio zu Venedig in Verwirrung brachte?)

In Ansehung der Stimme sagt man ein Gesang, ein Contrapunct, eine Fuge sey in Thesi, wenn die Noten aus der Tiefe nach der Höhe steigen; und in Arsi, wenn sie aus der Höhe nach der Tiefe herab steigen. Eine Fuge per thesin & arsin ist eine solche, die man heut zu Tage eine verkehrte oder Contrafuge nennt, in welcher die Antwort umgekehrt vorgebracht wird, das ist fallend, wenn der Führer aufwärts geht, und steigend, wenn der Führer fällt.

(Diese Erklärung ist ganz falsch. Niemand, wenigstens unter den Neuern, hat Thesin und Arsin auf das Steigen und Fallen der Stimme bezogen, weil es Ausdrücke sind, die nichts mit der melodischen Fortschreitung, sondern bloß mit der tactmäßigen Bewegung und Abtheilung der Melodie zu thun haben. Eine Fuge per thesin & arsin ist daher nichts weniger als eine verkehrte Fuge, wo die Nachahmung bloß in einer umgekehrten melodischen Wendung der Melodie des Hauptsatzes bestehet, (ob man gleich auch hier per thesin & arsin nachahmen kann;) sondern sie ist eine solche, wo die Nachahmung im Aufschlage anhebt, wenn der Hauptsatz des Führers im Niederschlage anfängt, und im Niederschlage, wenn der Führer im Aufschlage eintritt. Gleiche Irrthümer hat Herr Rousseau in den Titeln Fuge und Contrafuge begangen.)

Authentisch nennt man eine Tonart, wenn die Octave harmonisch getheilt wird, in nachstehendem Verhältnisse: 6: 4: 3; das ist, wenn die Quinte unten, und die Quarte oben zu stehen kommt. Davon ist die plaga-

lische Tonart unterschieden, wo die Octave arithmetisch getheilt wird, in folgender Proportion 4: 3: 2; da sodann die Quarte unten, und die Quinte oben zu stehen kömmt. Dieser Erklärung, die von allen Autoren angenommen wird, die aber nichts sagt, will ich folgende an die Seite setzen; der Leser mag wahlen.

Wenn die Note, auf welcher sich der Gesang endiget, zugleich die tonische Note oder der Hauptton desselben ist, und die Melodie nicht bis zur Dominante herabsteigt, so wird die Tonart avthentisch genannt; wenn sich aber der Gesang mit der Dominante endiget, so ist die Tonart plagalisch. Ich nehme hier die Worte tonische Note und Dominante in der musikalischen Bedeutung. (In welcher denn sonst? Sind diese Worte in einer andern Kunst, als in der Musik gebräuchlich? wo die tonische Note den Hauptton, nach welchem die Tonart benennet wird, die Dominante aber die Oberquinte desselben bedeutet. Die Erklärung des Verfassers ist gut genung; sie läßt sich aber heut zu Tage allenfalls nur auf die Schlüsse, nicht auf eine ganze Tonart anwenden.)

Der Unterschied zwischen den avthentischen und plagalischen Tonarten wird nur noch im gemeinen Kirchengesange beobachtet; und man mag entweder die Finalnote in der Octave unten setzen, welches die Tonart avthentisch macht, oder sie in die Mitte stellen, wodurch die Tonart plagalisch wird, so nimmt die neuere Musik, wenn anders die Modulation regelmäßig ist, alle Gesänge für avthentisch an, die Final- oder Hauptnote mag stehen an welchem Platze der Octave sie will.

Unter den acht in der römischen Kirche gebräuchlichen Tonarten sind vier avthentisch, nämlich die erste, die dritte, die fünfte und siebende.

Man nannte ehemals eine Fuge avthentisch, wenn das Subject in aufsteigenden Noten bestand; diese Benennung ist aber nicht mehr gebräuchlich.

Paris.

Auf dem italiänischen Theater allhier ist den 20 August eine neue comische Oper, unter dem Titel: der Huron zum erstenmal aufgeführt worden. Sie bestehet aus zwey Acten, und hat in Ansehung der untermischten Gesänge viel Beyfall gehabt. Der Verfasser des Stücks ist unbekannt. Der Componist aber ist ein junger Mann, der seinen ersten Versuch mit dieser Operette gemacht, und die Stimmen der Kenner auf seiner Seite gehabt hat. „Herr „Gretry,„ lesen wir, „der in den Schulen zu Rom studiert hat, scheint da„selbst die großen Grundsätze eines Pergolesi, Rinaldo und Vinci eingesogen

zu

„zu haben, ohne sich zu der gewissermaaßen epigrammatischen und mehr glänzen„den als gründlichen Art der neuern italiänisch. Musik verführen zu lassen. Seine „Composition ist leicht und an Erfindung reich; seine Harmonie ist niemals zu „sehr überladen; er erstickt die Haupt- oder Singstimme nicht durch ein tyran„nisches und lärmendes Accompagnement. Sein Ausdruck ist dem Sinne der „Worte angemessen und getreu, und seine Melodien sind überall dem Ohre und „dem Herzen verständlich. Seine Musik hat Abstechendes, ohne verwirrt zu „seyn; sie scheint sich nach allen Charactern zu bequemen; indeß scheint sie doch „am meisten für das pathetische gemacht zu seyn. Das Recitativ im zweyten „Act, wo Demoiselle de Saint-Yves für ihren Liebhaber in Sorgen ist, ist „vortrefflich. Die Ariette, Dans quel canton &c. ist voll Feuer und mahleri„scher Wahrheit. Die Erzählung der Schlacht gehet noch darüber, und die „Kunst des großen Acteurs, der sie sang, muß sich ohne Zweifel mit Vergnü„gen in sowohl gesetzten Stücken gezeigt haben.„

Um mit dem französischen comischen Theater gelegentlich in nähere Bekanntschafft zu gerathen, wollen wir noch die Personen des Stücks, und die Nahmen derer, die sie vorgestellt haben, hersetzen:

Der Huron,	Mons. Caillot	der Ammtmann, Mons Chamville
Mlle de St. Yves,	Mad. Laruette	Gilotin sein Sohn, Mons. Laruette
Mons. de St. Yves,	Mons. des Hayes	Ein Officier,
Mlle de Kerkabon,	Mlle Desglands	Ein Corporal,
Mons. de Kerkabon,	Mons. Nainville	Ein Trupp Soldaten:

Von neuen Musikalien sind in Kupfer gestochen zu Paris heraus gekommen;

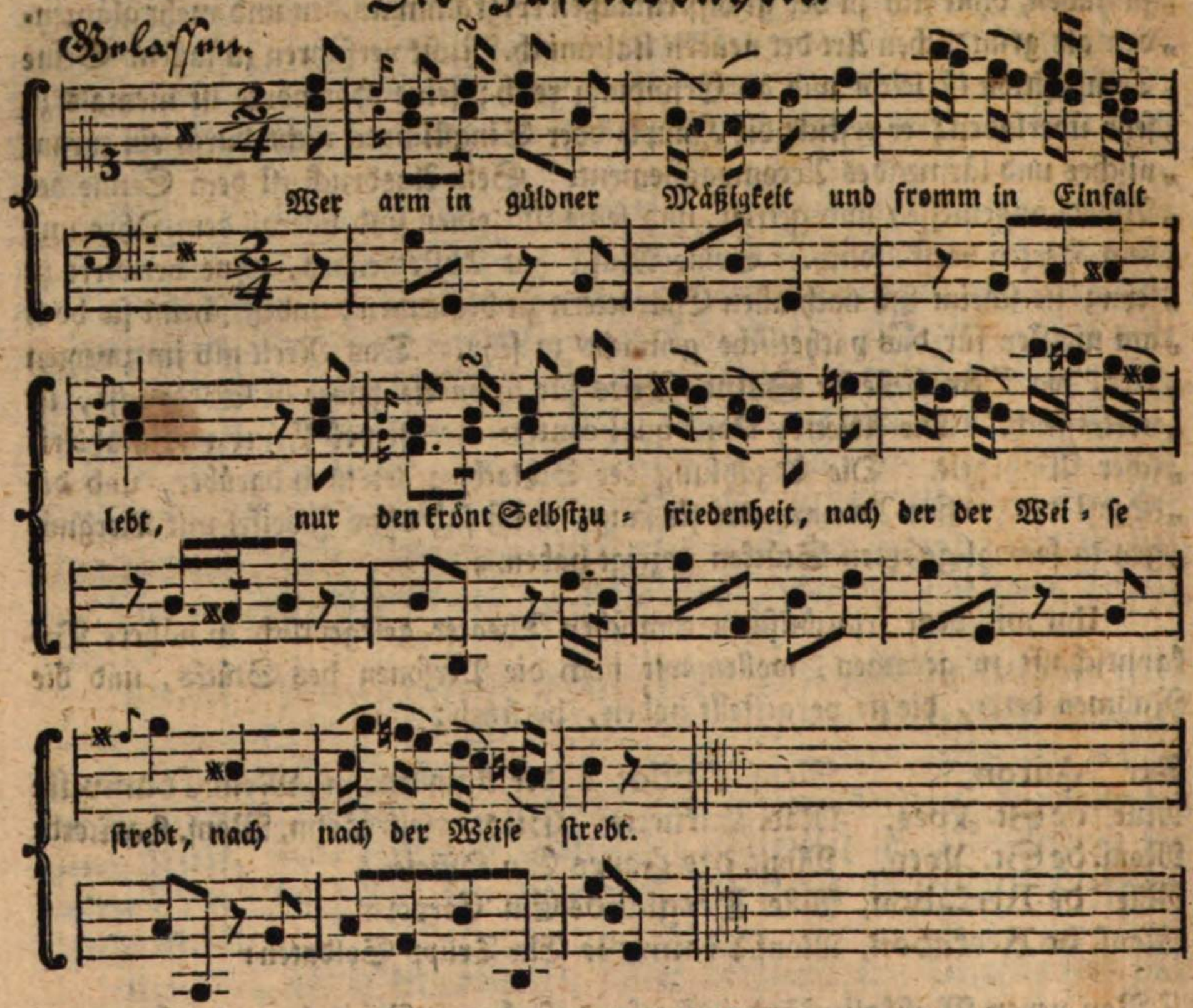
Pieces de Clavecin, composées par M. *Marchal.* Sie sollen nicht allzuschwer, sonst aber sehr angenehm und abwechselnd seyn: kosten 9 liv.

Six Sonates à Violoncelle ou Violon et Basse par *J. Rey.* Op. I.

Deux Concerts à Violon principal, accompagnés de deux Violons, Viola e Basso, Flûte ou Hautbois, et deux Cors ad libitum, composés par *J. Franzl.*, Op. I. Herr Franzel ist erster Violinist Sr. Durchl. des Churfürsten von der Pfalz, und zu Paris als ein guter Spieler und Componist bekannt, indem er sich im Concert spirituel und andern Concerten öfters hat hören lassen.

Die

Die Zufriedenheit.



Glänzt auch von Gold nicht sein Gewand
Sein Haupt von Salben nicht:
Sein Stolz ist Weisheit und Verstand,
Und seine Hoheit, Pflicht.

Die Unschuld drückt bescheidnen Reiz
In seine freye Stirn,
Und kein gebietherischer Geiz
Erschüttert sein Gehirn.

Oft steht ein reicher Tantalus
Mit Purpur angethan,
Und dürstet arm, im Ueberfluß,
Am göldnen Ocean.

Gebüsche sprechen laut dem Sturm,
Wenn Fichten zittern, Hohn;
Und Blitze schlagen oft den Thurm,
Die nieder Hütten flohn.

Und Mensch! was ist dein letztes Loos?
Sey König, oder Held;
Arm, reich, erniedrigt oder groß;
Erobere die Welt!

Nur Weißheit trotzt des Todes Raub,
Und überlebt das Grab;
Und Enkel weinen auf den Staub
Des Redlichen hinab.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Vier und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 12ten December 1768.

Antwort:
Des Verfassers, der in der allgemeinen deutschen Bibliothek 5ter Band 2tes Stück S. 12. angeführten 6 Puncte, auf des Herrn Lingkens Vertheidigung wider dieselben.

Die bescheidene Vertheidigung, so Herr L. in dem zweyten Bande, im 42ten Stück der Leipziger wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, für sich übernommen, über die sechs Puncte, so wider seine Abhandlung vom Sitze der musikalischen Sätze, u. s. w. gemacht waren, läßt mich hoffen, daß wenn wir auch nicht gänzlich in unsern Begriffen darüber einstimmig würden, wir uns deswegen nicht entzweyen werden. Zween Punkte in dieser Vertheidigung, erfordern hauptsächlich von mir eine Antwort. Der Erste geht mich selbst an. Ich bin es mir selbst schuldig dem Herrn L. den nachtheiligen Begriff von mir zu benehmen, daß ich seine Worte und Begriffe in meinem 4ten Punkte sollte verändert haben. Der Zweyte betrifft alle diejenigen, so im Auf- und Absteigen der Molltonartleitern, zweyerley Leitern annehmen; indem er dieselben beschuldiget, daß sie noch niemals genau genung von Ihnen sey untersucht, geschweige denn als eine richtige Erfahrung erwiesen worden. Ich werde die Vertheidigung so kurz als möglich durchgehen; vornehmlich aber vorbemeldete zween Punkte in ein solches Licht zu stellen suchen, wodurch die Beschuldigungen hoffentlich von selbst verschwinden werden. Den Liebhabern der Wahrheit aber bleibt die Entscheidung anheim gestellt, wer von uns ihren geneigten Beyfall sich zu versprechen habe. Ich komme hiermit zum

Ersten Punkte der lingkischen Vertheidigung:

Welchem ich aber nach des Herrn L. gegebenen Erklärung, nunmehro völlig beyfalle. In dem

Zweyten Punkte.

Sagt Herr L., daß Er von der Erfindung der Sätze in seiner Abhandlung kein Wort gesagt habe; dieses ist wahr, aber wenn dieses geschehen wäre, so wüste man, warum die auf den Stufen seiner Haupttonartleiter befindliche Accorde ihren eigenthümlichen Sitz da hätten. Auf die Frage, ob alle die Sätze so der Herr L angegeben, von den Musiklehrern in eine einzige Tonartleiter vertheilt worden oder nicht? Dient zur Antwort; daß alle gründliche Tonlehrer der musikalischen Sätze, sie in eine einzige vertheilen müssen; und man kann behaupten, daß man sie allesammt, aus der einzigen Tonartleiter selbst, noch einerley Regel herleiten kann, und von rechtswegen soll, ohne im geringsten dabey an die alten Tonleitern zu gedenken. Daß man sie auch aus den alten Tonleitern herleiten könne, beweiset des Herrn L. Abhandlung: ob man sie aber daraus herleiten müsse? ist eine Frage, die durch nichts anders kann entschieden werden, als durch die natürlichste, kürzeste und leichteste Beschaffenheit der Sache selbst. Wir wollen es untersuchen, welcher von beyden Herleitungsarten der sämmtlichen Sätze diese eigentliche Beschaffenheit im höhern Grade zukomme.

	8	3	6	2	4	7		5
	5	4	3	4	6	5		6
	3	6	8	6	8	3		3
Hier ist des	|	|	|	|	|	|	*	|
Herrn L. Stammleiter von C dur:	c	d	e	f	g	g	a	h c,
	1	2	3	4	5	5	6	7 8

nach seiner ersten Tabelle, aus welcher mit ihren abstammenden Leitern, davon laut § 6, seiner Abhandlung, „die Zahlen unter den Baßnoten, und ihrer „darüber befindlichen Signaturen zu ersehen ist, daß einerleyartige Sätze auch „allemal auf einerley zahligen Stufen, und zwar durchgängig in allen Stamm- „und seitenverwandten Leitern ihre natürliche Stellen haben.„

Wollte man nun nach Herr L. Lehrart folgende Frage auflösen. Z. E. Wenn hat die Secunde modi d, den $\frac{6}{4}$ Accord? So wäre die Antwort, wenn das d die aufsteigende Quarte modi 2, von der abstammenden Leiter A, der Hauptleiter C dur wäre. Um sich diese Antwort deutlich vorstellen zu können, wird erfordert

1) Ein deutlicher Begriff von einer Hauptleiter, und ihren Stufen.

2) Eben-

2) Ebenfalls ein deutlicher Begriff von den abstammenden Leitern, und ihren Stufen.

3) Zu wissen, die wie vielste Stufe das d in der abstammenden Leiter sey: und

4) Welchen Accord dieses d natürlich darinn hat?

Sein Gegner nimmt dieselbe Tonartleiter von C dur, z. E. c d e f g a h c
1 2 3 4 5 6 7 8
an, hänget derselben Tonartleiter Stufen in lauter fallenden Quinten zusammen, giebt jeder Tonartstufe den Septimenaccord, um des Zusammenhanges
7 7 7 7 7 7 7
wegen, z. E. c c f h e a d g c, die untersten Zahlen zeigen hier die Zahl der
1 1 4 7 3 6 2 5 8
***
Tonartleiterstufe an; und leitet man für jede Tonartleiterstufe siebenerley Sätze daraus her. Z. E:

7 6 6 6
5 6 6 6 5 4 4
3 3 4 3 3 3 2
c c c c c c c. Die untersten Zahlen dieses Exempels zeigen an, von was
1 6 4 1 6 4 2.
vor einer Tonartleiterstufe Septimenaccord der Satz hergeleitet ist, z. E.

6 6
6 5
3 3
C und c, entstehen aus der sechsten Tonartleiterstufe ihrem umgekehrten Septi-
6 6
menaccord, u. s. w. mit den übrigen Accorden dieses Tones C.

Wollte man nun nach dieser Lehrart, eben die obige Frage beantworten; wenn hat die Secunde modi d, den $\frac{6}{4}$ Accord? so würde sie heißen: wenn man den Septimenaccord von der Terze modi umkehrt. Zur deutlichen Entwickelung dieser Antwort wird erfodert:

1) Ein deutlicher Begriff von einer Tonartleiter, und ihren Stufen;

2) Von einem Septimenaccord; und

3) Von den Umkehrungen dieses Septimenaccordes.

d7 h6
h5 g4
g3 e2
Alsdann erhalte ich aus e1 ein d1 Accord. Welche von beyden Lehrarten, die aufgegebene Frage bey gleicher Deutlichkeit am leichtesten und kürzesten beantwortet hat, davon kann sich selbst ein jeder die Antwort leicht machen. Die drey letzten zusammenhängende Accorde im vorletzten Exempel, so unten mit * bezeichnet sind, enthalten den Grund, warum die Stufen der auf- und absteigenden Tonartleiter von C dur, so und nicht anders gewöhnlicher Weise müssen beziffert werden.

	8	6	8	6	8	8	6	8		6	8	6	8	6	8
	5	4	6	5	5	6	5	5	6	4	5	4	6	4	5
Zum Exempel:	3	3	3	3	3	4	3	3	3	3	3	2	3	3	3
	c	d	e	f	g	a	h	c	h	a	g	f	e	d	c.
	1	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5	4	3	2	1 modi.

Um hier alle Weitläuftigkeit zu vermeiden, kann man die Erklärung hiervon nachlesen im 2ten Band des berlinischen Magazin, S. 165 unter dem Artikel Bezifferung, und in dem 2ten Band der leipziger wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, S. 257.

Wenn Herr L. urtheilt, daß die fallenden Quinten und steigende Quarten nichts anders Primen der alten Tonleitern seyn; so sagt Er hier zu wenig: denn sie sind eher die Tonartleiterstufen von C dur, als die Primen der alten Tonartleitern gewesen, und eben deswegen, gehört ihnen eher der Vorzug, die sechs außerordentlichen Sätze davon herzuleiten, als von den alten Tonartleitern.

Dritter Punct.

Herr L. glaubt, daß ich ihm dadurch unrecht gethan, weil ich behaupte es sey mir undeutlich, daß er dem harten Tongeschlecht, nach den Stufen gerechnet 8 große Tone zugeeignet habe. Wenn Herr Marpurg von Tongrössen überhaupt redet, so hat er nichts gewisses eigentlich bestimmen wollen. Wenn aber die Rede von den Stufen einer Tonartleiter, oder von einem Intervall hat seyn sollen, so hat er allemal ausdrücklich die Anzahl der ganzen Tone, und großen oder kleinen halben Tone genau bestimmt. Z. E. die vollkommene Quinte besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton.

Wenn nach Herr L. eigenen Worten „niemand begreifen kann, wie zwey „Tone einen ganzen, und noch weniger einen halben Ton ausmachen können „ so ists kein Wunder. Wer aber redet oder denkt so unverständlich? sind denn nicht zwey mit einander verglichene Tone, so um eine große oder kleine Secund verschieden sind, der eine oder der andere, einen ganzen oder großen halben Ton höher oder tiefer als der andere? Wenn eine bestimmte Sache durch unbestimmte Worte soll bestimmt ausgedruckt werden, so ist immer Undeutlichkeit die Folge davon, und das war hier der Fall. In dem

Vierten Puncte.

Will der Herr L. wahrnehmen, daß seine Worte und Begriffe von mir sind verändert worden, und Er sagt: „Er könne es nicht leugnen, „daß ihm dieß was unerwartetes gewesen wäre.„ Er spricht besserhin, wo „habe ich aber an eine vorhergehende G und C dur Harmonie nur gedacht, „geschweige denn was davon gesagt? habe ich nicht vielmehr in Allgemeinheit

„mich

„mich so heraus gelassen: in keinem einzigen der sieben Sätze einer Leiter giebt der „sechste Leiterklang eine Mitstimme ab, so kann auf demselben kein Hauptsatz „angebracht werden, von welchem nicht zu erweisen seyn sollte, daß er nicht zu „dieser, sondern zu einer andern Leiter gehöre.„ Wenn Herr L. an keinen dreystimmigen Grundaccord von C, und vierstimmigen Grundatcord von G gedacht hat, wo ist denn sein tonischer Primaccord $\begin{smallmatrix} g5 \\ e3 \\ c1 \end{smallmatrix}$, und der tonische herrschende Accord $\begin{smallmatrix} f7 \\ d5 \\ h3 \\ g1 \end{smallmatrix}$ hergekommen? seine letzt angeführte Worte „in keinem einzigen„ bis ans Ende, führen ja den Leser gerade auf seine sieben Sätze der Leiter, um zu sehen, ob die sechste Leiterstufe A, wirklich keine Mitstimme dazu abgebe. Und sind denn unter diesen sieben Sätzen, z. E. $\begin{smallmatrix} f7 \\ d5 \\ g3 \\ h1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} g6 \\ f5 \\ d3 \\ h1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} h6 \\ g4 \\ f3 \\ d1 \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} d6 \\ h4 \\ g2 \\ f1 \end{smallmatrix}$, andere, als der vierstimmige Grundaccord von G mit seinen Umkehrungen? Und ist dem $\begin{smallmatrix} g5 \\ e3 \\ c1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} c6 \\ g3 \\ e1 \end{smallmatrix}$, und $\begin{smallmatrix} e6 \\ c4 \\ g1 \end{smallmatrix}$, etwas anders als der dreystimmige Grundaccord von C mit seinen Umkehrungen? mithin der G und C Accord, so der Leiterstufe A vorgehen? und diese sieben Hauptsätze sind es, worauf mein angeführter G und C Accord eigentlich sich bezieht. Da es nun wahr ist, was ich von diesen sieben Hauptsätzen gesagt habe, so ists auch wahr, daß ich weder seine Worte noch Begriffe verändert habe, und folgt daher, daß Herr L. in seiner Wahrnehmung sich sehr übereilt hat.

Wenn es eine Regel seyn soll, daß der Hauptsatz der sechsten Tonartleiterstufe A, deswegen in eine andere Leiter gehöre, weil sie keine Mitstimme in dem C und G Accord macht, so wird man diese Regel bey zween Accorden, so gut als bey drey Accorden anwenden, und auch sagen können, daß wenn die Tonartleiterstufen d f h keine Mittelstimme in den Accord von C machen, ihre Sätze alsdenn auch in eine andere Leiter gehören, denn der C Accord geht so gut den Tonartleiterstufen d f h vor, als der G und C Accord der Leiterstufe A vorgeht. Wollte man sagen, daß es hier bey Bezifferung einer Tonartleiter, auf den vorhergehenden Accord nicht ankomme; so wäre dieses eben so viel, als wenn man behaupten wollte: es komme auf den Zusammenhang der Accorde hier auch nichts an. Der gute Zusammenhang aber erfodert es, sowohl auf die unmittelbar vorhergehende, als nachfolgende Accorde ein beständiges Auge zu haben. Im

Im 5ten Puncte:

Vertheidiget Herr L. die Meynung, daß die Molltonart nur eine Tonartleiter wie die Durtonart, im auf- und absteigen nöthig habe. Dahingegen nehme ich zweyerley Leitern, nehmlich eine vor das Auf- und eine andere vor das Absteigen an. Er glaubt daß die Vertheidiger der letzten Meynung, solche doch noch niemals genau genug untersucht, geschweige dann, als eine richtige Erfahrung erwiesen hätten: mich deucht aber, man urtheilt hier ein wenig zu geschwinde; denn eben die genaue Untersuchung dieser Sache, ist der Grund, warum man dem Herr L. nicht beypflichten kann.

Um nun beyderseitige Meynungen in dieser Sache gehörig zu prüfen, so ist es nöthig, einige musikalische Wahrheiten, die als Regeln anzusehen sind, deren Gründe auch von beyden Partheyen müssen zugegeben werden, vorläufig festzustellen, und darauf die Entscheidung der Sache ankommen zu lassen.

Die allernatürlichste, oder ordentlichste, und gewöhnlichste stufenmäßige Fortschreitung unter zween Tonen, ist die Fortschreitung eines ganzen Tones, oder eines großen halben Tones. Man nennt diese Fortschreitung **Diatonisch**. Daher fließt die

Erste Regel.

Alle natürlichste Stufenmäßige Fortschreitung einer Dur oder Molltonartleiter, es sey auf oder absteigend, muß Diatonisch seyn.

Eine jede Prime einer Dur oder Molltonart hat ihren eigenthümlichen Tonart bezeichnenden Ton. Dieser ist allemahl von der gegebenen Prime die große Septime; z. E. von C ists h, und von a ists gis. Wenn man also Stufenmäßig in die Octave einer Tonartleiter aufsteigt, so muß es allemahl durch diese große Septime geschehen. Da auch nach der ersten Regel die stufenmäßige Fortschreitung Diatonisch seyn muß, so muß deswegen im aufsteigen die große Sexte auch genommen werden. Daher heist die

Zweyte Regel:

Bey dem natürlichsten Aufsteigen einer Tonartleiter, sie sey Dur oder Moll, muß immer durch die große Sext und Septime, (sie seyn der Vorzeichnungsart eigenthümlich oder nicht) bis zur Octave Stufenmäßig fortgeschritten werden.

In der natürlichsten, oder ordentlichsten, oder gewöhnlichsten Vorzeichnung der Dur oder Molltonartleitern, können keine andere Töne statt finden, als die, so zu dem zum Grundgelegten Accord gehören, und die im allernächsten Grade der Verwandschaft mit diesen Accord stehen. Dieses giebt zur

Dritten Regel:

Die Tonarten C dur und A moll haben in ihrer Tonartleiter Vorzeichnung kein ♯ oder ♭ nöthig.

Da nicht alle Tonleitern vor sich allein betrachtet Tonartleitern sind: sondern letztere nothwendig einen Dur- oder Mollaccord zum Grunde haben, und von diesem noch dazu die im allernächsten Grade verwandten Töne enthalten müssen: so kann nicht von der Leiter allein, eine Tonartleiter hergenommen werden. Folglich ist die

Vierte Regel.

Der Nahme einer Dur- oder Molltonartleiter, muß von dem zum Grunde gelegten Dur- oder Mollaccord, und allen desselben im allernächsten Grade der Verwandschaft stehenden Tonen hergeleitet werden, und nicht von einer Leiter allein.

Das eigenthümliche Merkmal der nächsten Verwandschaffts-Tonarten zu einer Haupttonart, besteht darinn, daß der erstern Primaccord, er sey Dur oder Moll, in der Haupttonartleiter nothwendig müsse enthalten seyn; denn wenn dieses nicht ist, so ist es ein Zeichen, daß sie nicht zu den Natürlichsten, oder ordentlichsten und gewöhnlichsten gehöre. Also ist die

Fünfte Regel.

Eine jede Dur- oder Mollhaupttonartleiter muß die Dur- oder Moll Primenaccorde ihrer nächstverwandten Ausweichungs Tonartleitern nothwendig in sich enthalten.

Prüfet man nun die Vorzeichnungsart der A moll Tonartleiter ohne ♯ und b; und diejenige so darinn ein gis in sich begreift, nach vorstehenden fünf Regeln: so findet sich, daß erstere diesen Regeln vollkommen gemäß; die andere aber, mit allen diesen Regeln in einem Widerspruch stehe. Woher entsteht aber dieser Widerspruch? Aus nichts anders als daß Herr L. in der Molltonart nur eine einzige Tonartleiter haben will, so im auf- und absteigen einerley seyn soll, wie in der Durtonartleiter, welches ein jeder in seiner Abhandlung vom Sitze der musikalischen Sätze im 15 § nachlesen kann. Er führt verschiedene Eigenschaften einer harten Tonart darinn an, wovon die zweyte nach unserer vierten Regel besser bestimmt werden muß. Er spricht in eben diesen 15 § weiter:

„Nun sollte billig eine Molltonart diese natürliche Geschlechts-Eigenschaf-
„ten auch behalten haben, allein wie gedacht, durch zweyerley Leitern sind ihr
„ganz andere beygelegt worden.

„1) Zwey

„1) Zwey verschiedene Hauptleitern, nämlich aus a h c d e fis gis a, und a h c d e f g a.)„ *)

Die erste Leiter ist der Erfahrung gemäß, aber die zwote widerspricht der gemeinen Erfahrung, man steigt nicht in a moll durch f und g, bis in die Octav hinauf. Umgekehrt, oder giebt die zwote Leiter die absteigende a moll Tonleiter. Z. E: a g f e d c h a.
8 5 6 5 4 3 2 1

„2) Führt sie nicht von beyden, sondern nur von der letzten den Nahmen.„

Aus unserer 4ten Regel ist zu erkennen, woher der Nahme einer Tonartleiter eigenthümlich herrühren muß, und nicht bloß von einer Leiter.

„3) Haben diese Leitern zusammen zehn Klänge a h c d e f fis g gis a.„

Niemahls hat eine Molltonartleiter im ordentlichen Auf- und Absteigen mehr als achte, z. E. a h c d e fis gis a, und a g f e d c h a.
1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1

„4) Durch fis gis anders auf, und durch g und f anders absteigt.„

Bestätiget, was wir bey Beschaffenheit von No. 3 angemerkt haben, uud wiederlegt das Exempel von den aufsteigenden zehn Klängen bey No. 3.

„5) Befinden sich darinn zwey unbeständige und just einander entgegen „stehende Sexten, nämlich f und fis, und auch zwey solche Septimenklänge „g und gis.„

Unsere 2te und 3te Regel bestimmt, warum dieses so seyn muß und nicht anders.

„6) Haben sie zwey fremde Versetz- oder Ausweichungszeichen von zwey „Seitenverwandten Tonarten, nämlich die aufsteigende Leiter durch ✕ f von „g dur, und die absteigende g von c dur in sich.„

Die in der aufsteigenden A moll Tonartleiter durch fis gis aufgestiegen werden muß, nach unser 2ten Regel, und folglich kein g darinne statt finden kann, so kann auch hier das fis wegen gis keine Tonleiter von g dur bestimmen. Und da im absteigen der A moll Tonartleiter kein fis befindlich, so kann auch hier keine g dur Tonartleiter daraus vorgestellt werden. Die Aehnlichkeit der Tonart Vorzeichnung von A moll und C dur ist aus unserer dritten Regel zu erkennen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

*) Hier sehe ich mich genöthiget einige Anmerkuugen diesen Artikeln beyzufügen, welche allemal gleich darunter gesetzt sind.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünf und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 19ten December 1768.

Fortsetzung der Antwort
auf Herrn Lingkens Vertheidigung.

7) „Und endlich hat die A moll Tonart keine eigene Vorzeichnung, sondern „ist mit der C dur gemeinschaftlich ohne Bezeichnung, ungeachtet fis und gis darzu gehören sollen.„

Warum kein ♯ oder b vorgezeichnet wird in A moll, ist aus unsrer dritten Regel und ihrem vorherstehenden Grunde zu erkennen. Und warum fis und gis darzu gehören, ist aus dem vorstehenden Grunde der 2ten Regel klar.

In eben den 15ten § etwas besser hin, vermuthet Herr L. „daß die ge„bräuchlich absteigende A moll Tonartleiter mit der abstammenden A Leiter von „C dur verwechselt werde; denn nach der C dur Tabelle ist a h c d e f g a die „sechste Nebenleiter, und die heutige Hauptleiter von A moll ist eben dieselbe.„

Unsere heutige aufsteigende A moll Tonartleiter ist nicht eben dieselbe sechste Nebenleiter von C dur; denn niemals wird ordentlicher Weise anders aufgestiegen als a h c d e fis gis a. folglich, ist wohl

a h c d e fis gis a g f e d c h a gleich
a h c d e f g a g f e d c h a?

Verstand, Augen und Ohren sagen Nein, sie sind sich nicht gleich im Aufsteigen, wenn sie es auch im Absteigen sind; Beydes aber muß in Erwägung gezogen werden, wenn man im Ganzen davon richtig urtheilen will. Daß wirklich zwey verschiedene Leitern zum Auf- und Absteigen einer Molltonart gehören, ist aus unsern vorstehenden Regeln bewiesen worden. Und eben dieser Beweis ist zugleich der Grund, daraus sich erkennen läst, warum die in der zweyten Tabelle des Herrn L. Abhandlung befindliche einfache A moll Leiter unrichtig ist. Es ist nicht unser Werk daß der A moll Accord, dessen nächstverwandte Töne,

und die diatonische Fortschreitung in auf- und absteigender Tonartleiter ihr Daseyn haben; es sind Gesetze der Natur, und diese ist der Tonkünstler verbunden auf das genaueste zu beobachten. Die Werke der Natur haben das gröste Recht auf unsere angenehme Empfindungen, und wem gefällt nicht daher folgende Reihe von Tönen sowohl auf- als absteigend a h c d e fis gis a g f e d c h a besser als diese a h c d e f gis a gis f e d c h a? Was ist die Ursach? nichts, als daß die Tone f und gis im Auf und Absteigen keine diatonische Fortschreitung machen, und daß dieses gis zum Grundgelegten Accord a c e nicht ein zu allernächst verwandter Ton ist, und doch mit in die eigenthümliche Vorzeichnung ist gebracht worden. Herr L. fragt ferner, „und wie soll überdieß der Tonartbezeichnende gis Klang bezeichnend heißen können, wenn sein ✕, daran man ihn „eben erkennen soll, sich nicht mit in der Vorzeichnung, wie z. E. fis in g dur „befindet?„ Hierauf dient zur Antwort, das ✕ ist kein beständiges Kennzeichen dieses eigenthümlichen Tones einer Prime; das ist sein eigenthümliches Merkmahl, daß der Tonartbezeichnende Ton allemal, und unter allen Umständen die große Septime von der Prime der Tonart seyn muß. Diese große Septime erfodert nach Beschaffenheit der Umstände bald ein ✕ oder ein b, oder keines von beyden. Z. E. in g, d, a dur, u. s. w. ein ✕; in f, b, es, as, des, ges dur kein ✕ noch b; und in ces dur ein b. Wer nicht der Natur, einer wohlgegründeten Tonartvorzeichnung, und der allgemeinen Erfahrung widersprechen will, kann vorstehende Antwort nicht widerlegen. Was S. 327, lin. 3 und weiter, von den zehnerley Klängen die zu A moll gehören, und den drey verschiedenen Tonartleitern, so zugleich darinne liegen sollen, gesagt worden, ist nichts weniger als überzeugend. Wenn des Herrn L. nur beliebt hätte sich vorzustellen, daß nach der allgemeinen Erfahrung, niemals die aufsteigende Molltonartleiter a h c d e f fis g gis a ordentlicher Weise so gebraucht wird, sondern nach unser 2ten Regel bedingt nothwendig allemahl a h c d e fis gis a seyn muß! Ist aber in dieser Reihe von Tönen eine C und G dur Tonartleiter enthalten? Die erstere erfodert ein f und g, und die andere auch ein G, aber beydes fehlt hier in unserer aufsteigenden Tonartleiter. Die A moll Tonartleiter im Absteigen, ist bedingt nothwendig nach unser 3ten Regel a g f e d c h a. Hier fehlt wieder zur G dur Tonart das fis mit der C dur Tonart hat sie zwar gleichnahmige Töne, aber von den Primen angerechnet durchgehends nicht gleichnahmige Töne zu gleichnahmigen Tonleiterstufen.

8 7 6 5

4 3 2 1

Was von den Nebenleitern gesagt worden, kommt hier in gar keine Betrachtung, weil lediglich von Tonartleitern die Rede ist; und nach Herrn L. eigenem

eigenen Geständniß (S. 323 lin. 2 von unten) sind diese Nebenleitern, keine Tonartleitern,

Wer das Eigenthümliche von dem Zufälligen, und die unbedingte Nothwendigkeit von der bedingten gehörig unterscheidet, wie man denn billig thun muß; wird nicht das, was einer Sache unter zweyerley Umständen bedingt nothwendig zukommt, vor einerley halten. Die Versetzungszeichen, wann gis und g in einem Tact vorkommen, sind nach Beschaffenheit des Gesanges in A moll so nöthig, als in allen andern Fällen.

Wenn eine übermäßige Secunde statuirt wird, so muß man dieselbe nicht aus der ordentlichen diatonischen Fortschreitung einer Tonartleiter, sondern aus der außerordentlichen Fortschreitung, oder aus der Harmonie herleiten, wie alle gründliche Tonverständige zugeben, und auch wirklich thun.

Herr **Lingke** findet es artig, wenn diejenigen, so zwey Leitern in einer Molltonart annehmen, dieselbe vermischen, um eine übermäßige Secunde fortzuschreiten. Woher diese übermäßige Secunde genommen wird, ist aus kurz vorhergehenden klar. Findet es aber Herr L. nicht noch dreymal artiger, daß er in seiner einzigen Molltonartleiter von a h c d e f gis a, kein g hat; und doch in drey ordentliche Nebentonarten ausweicht, die nothwendig ein G bedürfen? z. E. in G dur, C dur, und E moll. Zu der erstern fehlt die Prime: zur andern die vollkommene Quint, und zur dritten die kleine Terz in seiner einzigen Molltonartleiter. Hier stehet diese einzige Tonartleiter mit den allernatürlichsten, oder ordentlichsten Ausweichungs-Tonarten, in einem gräulichen Widerspruch. Denn ist die einzige Molltonartleiter-Vorzeichnung richtig, so sind die angegebenen Ausweichungstonarten unrichtig: und ist es mit diesen richtig, wie es denn wirklich ist, so trifft der Vorwurf der Unrichtigkeit ohnfehlbar die einzige Molltonartleitervorzeichnung. Heben Sie, mein Herr L. diesen offenbaren Widerspruch gründlich, eher können wir Ihnen nicht beypflichten.

Daß widrige Gemüthsbewegungen, mit Verhältnißmäßigen widrigen Sätzen ausgedruckt seyn wollen, ist so wahr, daß man, ohne der Natur selbst troz zu biethen, an keinen Zweifel denken kann: aber deswegen muß man widrigen Ausdrücken dennoch keine Stellen anweisen, wo sie nicht hingehören. In den eigenthümlichen Fortschreitungen einer auf- und absteigenden Molltonartleiter, die nach unser 1ten Regel diatonisch seyn muß, gehören sie natürlichster, oder ordentlicher Weise nicht hin, wohl aber künstlicher oder außerordentlicher Weise.

Daß die Klangfolge e fis gis a, aufgeweckter, e f gis a aber (lieber möchte ich a gis f e annehmen) niedergeschlagener empfunden werde, ist wahr. Zum Beschluß gebe ich nach gegebener Erklärung dem 6ten Puncte meinen völligen Beyfall.

Gott ist mein Hort.

Gott

Gott ist mein Hort und auf sein Wort, und

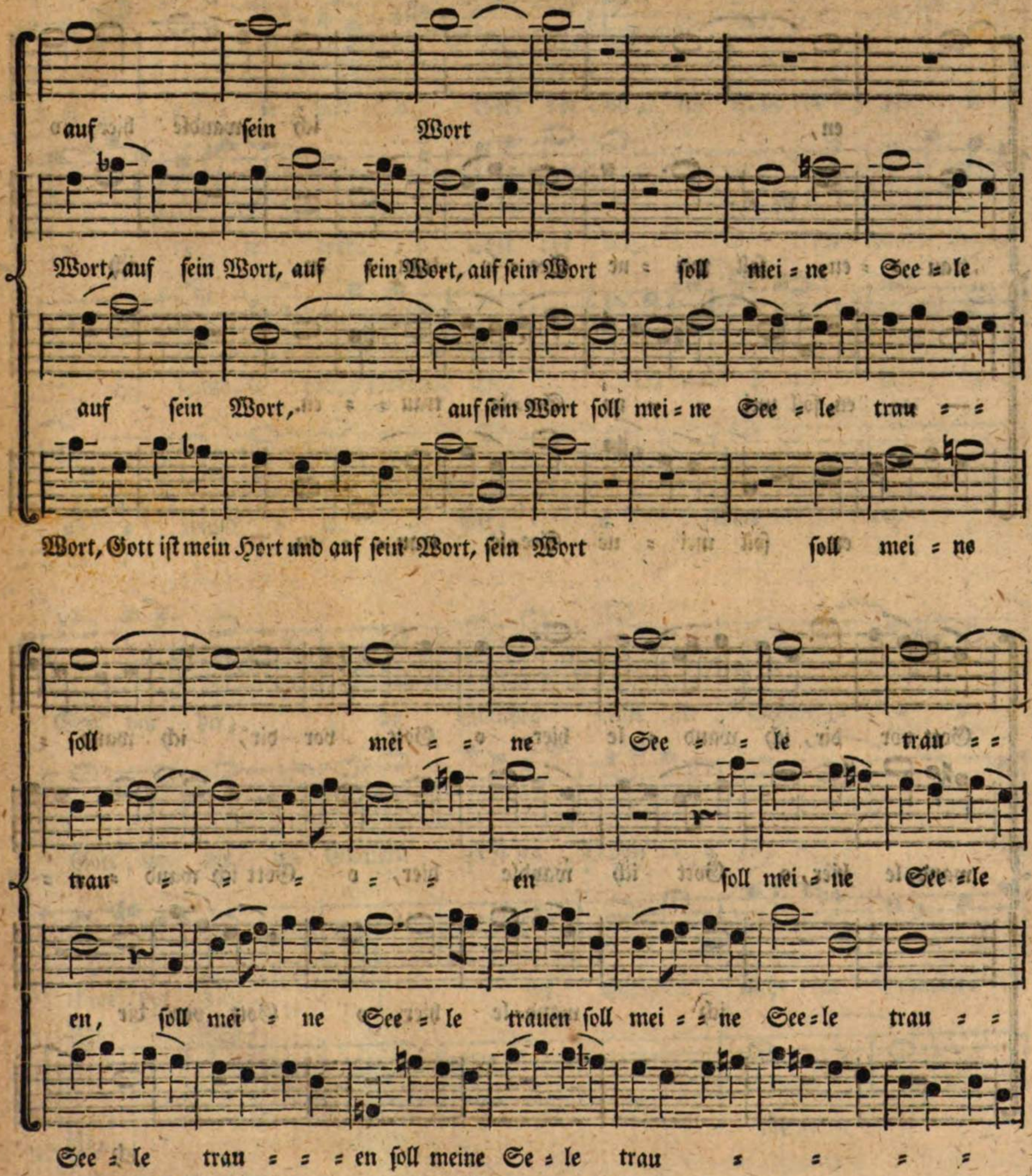
Gott ist mein Hort und auf sein Wort, Gott ist mein Hort, und

Gott — ist mein Hort, und

ist mein Hort, und auf sein Wort, und auf sein Wort, und auf sein

auf sein Wort, auf sein Wort, Gott ist mein Hort, und auf sein Wort, und

auf sein Wort, Gott ist mein Hort, und auf sein Wort, und auf sein


auf sein Wort
Wort, auf sein Wort, auf sein Wort, auf sein Wort soll mei = ne See = le
auf sein Wort, auf sein Wort soll mei = ne See = le trau = =
Wort, Gott ist mein Hort und auf sein Wort, sein Wort soll mei = ne
soll mei = = ne See = = le trau = =
trau = = = = = en soll mei = ne See = le
en, soll mei = ne See = le trauen soll mei = = ne See = le trau = =
See = le trau = = = en soll meine Se = le trau = = = =

en, ich wandle hier, o

trau = = en, soll mei = ne See = le trau = en, ich

— — en, soll mei = = ne See = le trau = = en.

en, soll mei = ne See = le trau = = en.

Gott vor dir, ich wand = le hier, o Gott vor dir, ich wand =

wand = le hier, o Gott ich wandle hier, o Gott ich wand = = =

ich wand = le hier, o Gott vor dir

ich

= = = = le hier o Gott vor dir, ich wand = le hier o

= = = le hier, o Gott vor dir, ich wandle hier o

ich wand = le hier, o Gott vor dir, ich wand = le hier o

= = wand = le hier, o Gott vor

Gott vor dir, im Glauben nicht im Schau = = =

Gott vor dir, im Glauben nicht im Schau = = en, im

Gott vor dir, im Glauben nicht im Schauen, im

dir, im

= en im Glau = ben nicht im Schau = = = = = = = en im Glauben

Glau = ben nicht im Schan = en im Glauben, uicht im Schau = = = = = = en im Glauben

Glauben nicht im Schau = = = = = = = = en

Glau = ben nicht im Schau = = = en,

nicht im Schau = = = = en, im Schau = = en.

nicht im Schau = = = = = en, im Schau = en.

im Glauben nicht im Schau = en, im Schau = = en.

= = = im Glauben nicht im Schau = en im Schau = = en.

(Nachricht.) Die comische Oper: **Lottchen am Hofe**, hat nunmehr die Presse verlassen, und die pränumerirten Exemplare können, gegen Zurückgebung des Scheins, an dem Orte, wo die Pränumeration geschehen, abgefodert werden. Der künftige Preiß ist 1 Rthl. 12 gl. und bey Hrn **Breitkopf** allhier sind Exemplare zu haben. Die dritte Oper: **die Liebe auf dem Lande**, wird zu künftiger Ostermesse fertig, und es wird darauf abermals bey dem Herausgeber Hrn. **Hiller** selbst, oder auf hiesiger **Zeitungsexpedition**, bis Ostern 1 Rthl. Subscription angenommen.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechs und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 25ten December 1768.

Auszug aus einem Schreiben vom 30 Octobr. 1768. a)

Meine Herrn ꝛc.

Der Herr Capellmeister Benda in Gotha hat durch die musikalische Uebersetzung der Ode auf den Sterbemorgen der Höchstseeligen Herzoginn zu Sachsen-Gotha und Altenburg, sich in einem Felde gezeigt, worinn man ihn vorher weniger gekannt hat. Es waren bey dieser Arbeit Schwierigkeiten zu überwinden die sich selten der Tonkünstler aufbürden läßt. Da die Ode gar nicht für die Musik bestimmt war, so war allerdings zu befürchten, die durchaus gleiche Versart und Abschnitte dürften die Musik schleppend und einförmig machen; allein man fand in der Ausführung alle diese Mängel durch eine be-

 ständige

a) Der uns unbekannte Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes wird es nicht übel nehmen, daß wir von den Auszügen aus der vortrefflichen Composition des Herrn Capellmeisters Benda hier nicht so Gebrauch machen können, wie er und wir es gern sähen. Schon das erste Stück, das wir hier auf zwo Linien zusammen gezogen einrücken, stehet in der Partitur auf acht Linien, und würde zu lang seyn, wenn wir auch den ganzen Bogen unserer Wochenschrifft dazu anwenden wollten. Wir glauben übrigens den Lesern die Hauptsache auf zwo Linien deutlich genug vorgestellt zu haben, obgleich die Wendungen des Accompagnements, wo die Singstimmen eintreten, nicht haben angemerkt werden können. Man siehet, daß der Satz für vier Singstimmen geschrieben ist; und man wird den Singebaß leicht aus dem Fundamentbasse herleiten können. Künftig wollen wir noch einen einstimmigen Satz auf gleiche Art einrücken.

Wer übrigens die Kunstrichter sind, denen der Verfasser ein wenig den Text lieset, verlangen wir nicht zu wissen, und verbitten daher alle Theilnehmung, weil uns an Ruhe und Friede zu viel gelegen ist.

ständige und den verschiedenen Graden des Affects durchaus angemessene Abwechselung so glücklich vermieden, und alle Einförmigkeit so sehr zerstreut, daß man zweifelhaft bleiben mußte, ob man dem Dichter oder dem Tonkünstler diese Sorge am füglichsten zu überlassen habe, zumal da bekannt ist, das erstere nur zu oft in die bloßen Worte, Aria, Recitativ, Chor ꝛc. alle nöthige Abänderungen einzig und allein setzen, und den fast immer mächtigern Tonkünstler nöthigen, Gedanken Arienmäßig auszuführen, die für das einfachste Recitativ noch zu matt und zu kriechend gewesen wären. Diese nach einer geschmackvollen Auswahl angestellte Vertheilung in einem Texte, der nicht für die Musik bestimmt ist, worinn nichts als die Grade der Leidenschaften die einzige Abänderung machen, wo bald das immer gleiche Sylbenmaas, bald der Reim neue Schwierigkeiten in den Weg legten, zeigt von der tiefen Einsicht und dem feinsten Gefühle des Herrn Capellmeisters: jeder Gedanke bekommt seinen Ausdruck, man spüret keine Dunkelheit, nichts ist zweydeutig, und da, wo der Dichter die Leser seiner eigenen Empfindung überläßt, findet man den Tonkünstler immer beschäfftigt die Leidenschaften in dem Zuhörer rege zu machen, wozu ihm der Dichter Anlaß gegeben hat. Man spürt ganz deutlich den großen Antheil, welchen der Künstler an einer Begebenheit genommen hat, die ein ganzes Land in die tiefste Traurigkeit versetzte, und die sich nunmehr durch Hülfe der Kunst auf jeden empfindenden Zuhörer verbreiten muß. Ehe ich weiter gehe, so muß ich vorher etwas von dem Dichter sagen. Dichter und Tonkünstler sind hier so genau mit einander verwandt, daß man schwerlich zum Lobe des letztern etwas mit Grunde anführen kann, wenn man über die Arbeit des erstern noch nicht einig ist. Die Tadelsucht, welche jetzo die Modeleidenschaft geworden ist, hat an dem Gedichte vieles auszusetzen gewußt: die Gedankenstriche sind ihr besonders anstößig gewesen, und warum? Sie hatte sich nichts dabey denken, noch etwas empfinden können. Grund genug zu Tadel und Spötterey! Wie elend ist die Folge: ich habe hierbey nichts denken, nichts empfinden können, folglich können es andere noch weniger: mir gefällt dieses nicht also andern auch nicht: mein Geschmack ist der Geschmack der feinern Welt: ich verurtheile und begnadige, alles gerade zu nach meinem Gutdünken:

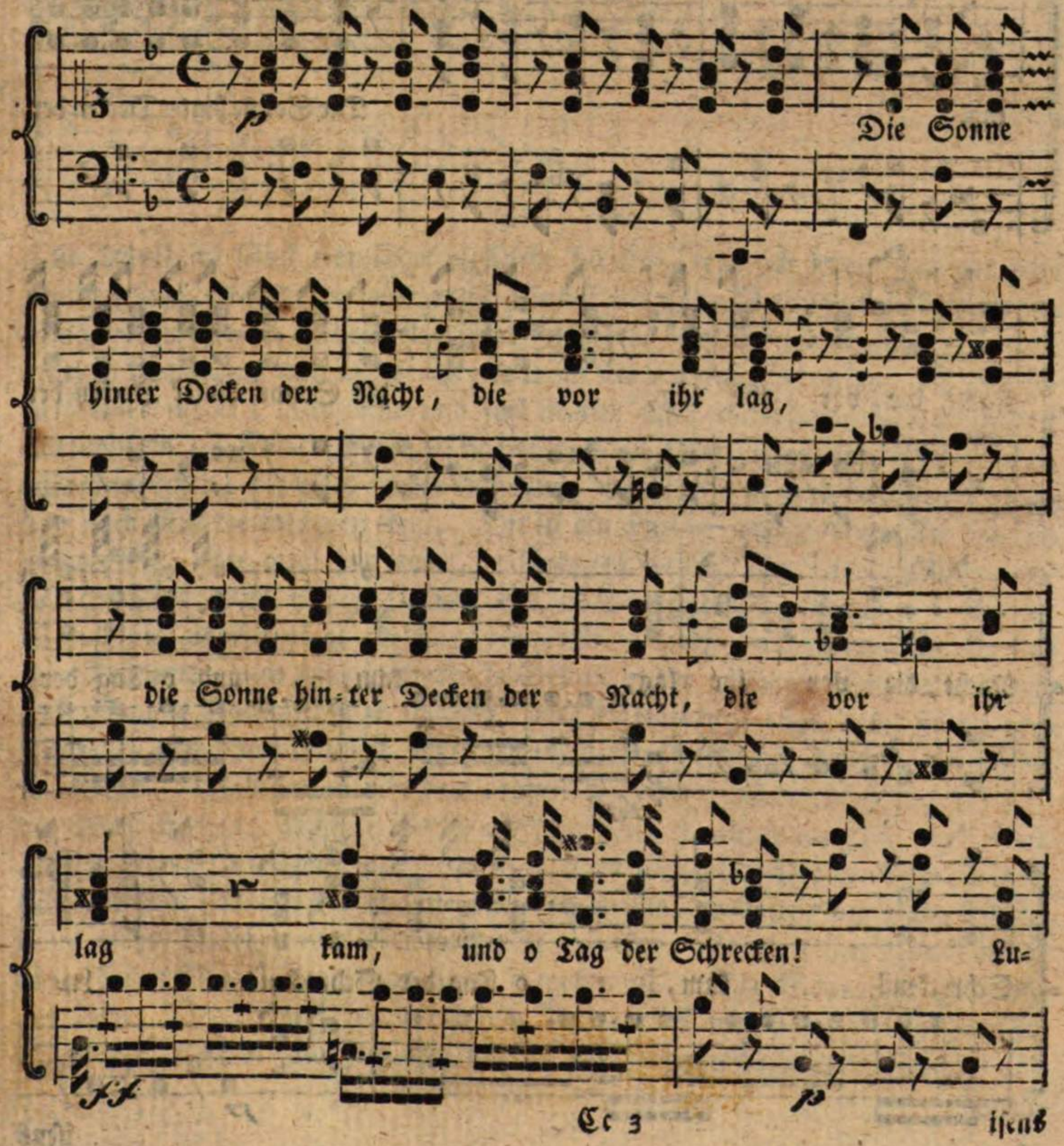
Sic volo, sic jubeo, stat pro ratione voluntas:

Dieses sind so ohngefähr die Gedanken eines Kunstrichters nach der Mode: vernünftiger Tadel mit Gründen unterstützt, der selbst jedem Verfasser, den er trifft, angenehm seyn muß, ist ganz und gar seine Sache nicht: Hierzu gehöret etwas mehr als zu spotten wissen. Welche wilde und tobende Leidenschaften müssen die Seele beherrschen? Wie unempfindlich, wie eingeschläfert muß sie

liegen?

liegen? Wie verdorben muß der Geschmack, wie verhärtet das Gefühl seyn? wann man ganz in die Umstände des Dichters versetzt, für die Ruhepuncte keine Gedanken finden, noch dieselben mit sanften und stillen Empfindungen zu füllen weis. Ich gebe, gleich mit der ersten Strophe ein Beyspiel wie viel sich während denselben empfinden läßt. Man höre was für einen Gebrauch der empfindende Künstler von diesen Pausen gemacht. Wie redend, wie beseelt sind nicht seine Töne?

Andante moderato.



i = sens Ster = be = tag Lu = i = sens Ster = be=

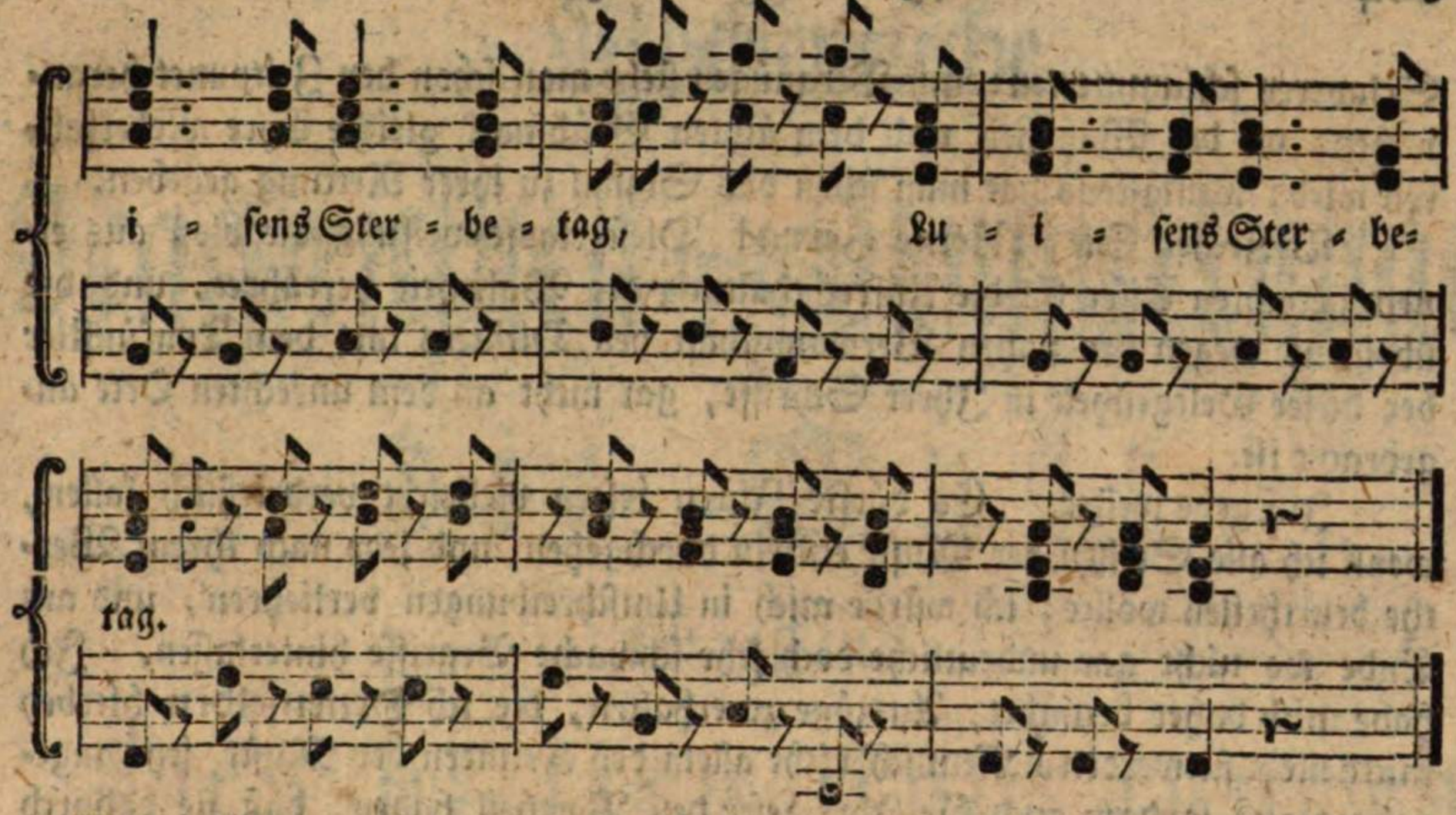
tag. Die Sonne hinter Decken der

Nacht, die vor ihr lag, die Sonne hinter Decken der

Nacht, die vor ihr lag, kam, und o Tag der

Schrecken! kam, o Tag der Schrecken! Lu=

isens



Die Tadelsucht selbst empfindet vielleicht hierbey, was ich jeden Zuhörer empfinden sah, sie findet es aber nicht allemal für gut, Geschmack und Empfindung mit andern zu theilen; die Mode erfordert freylich etwas besonders, etwas eigenes zu haben: mißfällt dieses, so trägt man wenig Bedenken, die Wahrheit einer niedern Rachsucht und fast immer einer schändlichen Partheylichkeit aufzuopfern. Dieses alles geschiehet noch in Begleitung von fürchterlichen Machtsprüchen, die alles nieder donnern, was sich dem unglücklichen Bestreben nach Ruhme entgegen stellt. Oft ist ein einziger witziger Gedanke, der bey einem Lobe, oder auch bey einer bescheidenen Critik, das Licht der Welt nicht erblickt hätte, die einzige Ursache der abscheulichsten Spötterey. In der Verachtung anderer liegt allein die eingebildete Größe, man tritt gleichsam auf ihre Trümmer, um seine unmerkliche Gestalt in der gelehrten Welt dadurch um eine Spanne ansehnlicher zu machen, oder eigentlicher, man sucht sie zu verkleinern, aus Furcht hinter ihrer Größe versteckt oder gar durch sie verfinstert zu werden. Wollte man von dem großen Aufsehen, welches diese Art Leute in der Welt machen, auf ihre Verdienste schließen; so würde man sich nicht selten eben so gröblich betrügen, als wenn man einen fliegenden Drachen oder ein Irrlicht aus dem Grunde der Sonne vorsetzen wollte, weil jene bey ihrer Entstehung mehr Aufsehen und Bewunderung erwecken, als man bey dem Auftritt dieser stillen Majestät wahrzunehmen gewohnt ist. Die Seltenheit giebt ihnen einen Werth, der sich durch die Dauer selbst verzehret. Ein einziger Wink zur Freyheit hat Nationen belebt, die Jahrhunderte unter Zwang und

Scla-

Sclaverey schlummerten; mit Vergnügen sieht man schon den Zeitpunct herannahen, wo der Wahrheit und dem ächten Geschmack gleiche Ehre wiederfahren wird: wenigstens hat man schon das Signal zu ihrer Rettung gegeben.

Verzeihen Sie, Meine Herrn! Diese Ausschweifung die bloß aus einem gerechten Eifer für die Aufrechthaltung der Wahrheit herrühret, und die übrigens wegen der nahen Verwandschaft des Dichters mit dem Tonkünstler bey dieser Gelegenheit in Ihrer Schrifft, gar nicht an dem unrechten Orte angebracht ist.

Ich gehe weiter. Es dürfte Ihren Lesern vielleicht verdrießlich fallen, wenn ich alle Stellen der Musik einzeln durchgehen, und jede nach ihrem Werthe beurtheilen wollte; ich würde mich in Umschreibungen verliehren, und am Ende wo nicht gar undeutliche doch sehr schwache Begriffe hinterlassen. Ich habe mich daher bemühet, Auszüge zu erhalten, die ich Denenselben hierbey mittheile, sie werden hoffentlich nicht allein den Kennern der Musik sehr angenehm seyn, sondern auch für Ihre Leser den Vortheil haben, daß sie dadurch in den Stand gesetzt werden, von der vortrefflichen Arbeit des Herrn Benda selbst zu urtheilen, und zugleich den Grad der Zuverläßigkeit des Recensenten auf das genaueste zu bestimmen. Alles in gehöriger Stärke zu empfinden, ist nöthig sich eine Gothaische Capelle zu denken, die noch dazu von einem Benda angeführet wird.

Es ist noch eine musikalische Uebersetzung dieser Ode, und zwar im Drucke erschienen, wovon der Herzogl. Sachsen-Gothaische Kammermusicus Herr Golde der Verfasser ist, sie ist aber bloß für das Clavier bestimmt. Der Herr G. scheint sehr wohl eingesehen zu haben, wie schwer es sey, eine einzige Melodie auf alle Strophen, die in Absicht des Affects sehr weit unterschieden sind, anzuwenden, weil er sich bemühet hat, bald durch die Verminderung, bald durch die Vervielfältigung der Noten dem wahren Ausdruck näher zu kommen: Da aber wegen der Unvollständigkeit eines einzeln Instruments nie etwas vollkommenes in diesem Falle erhalten wird; so können dergleichen Arbeiten für nichts anders als für Variationen angesehen werden, die immer ihren Werth behalten. Ueberhaupt trifft hier der Tadel nicht die Composition, sondern den Dichter, und dieser hat hier wieder die gerechteste Entschuldigung, daß er für den Tonkünstler nicht gearbeitet hat. Ich bin

Ihr
gehorsamster Diener.
N. N.

L * * den 30 Octobr. 1768.