Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik

betreffend.

Des dritten Jahrganges

Drittes Vierteljahr,

vom 27ten bis 39ten Stücks.

Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.
1769.

1034274

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sieben und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 2ten Januar. 1769.

Versuch einer Bestimmung der diatonischen Klangleiter in der weichen Tonart, entworfen von einem Mitgliede der Societät der musikalischen Wissenschaften, auf Veranlassung des vier und zwanzigsten Stücks des zweyten Jahrs der wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

§. 1.

Der Grundaccord einer Tonart, und seine ihm am nähesten verwandten Nebenaccorde können die Stufen seiner Klangleiter nicht so gewiß und unwidersprechlich bestimmen, als es der Grundaccord und der herrschende Accord einer Tonart, ohne Absicht auf die übrigen zu thun vermögen.

§. 2.

Wenn man dem Grundaccorde einer harten Tonart Ober- und Unterquinten giebt, so findet man zwar die Klänge der diatonischen Klangleiter zur harten Tonart, z. E.

g	h	d	c d e f g a h c.
C	E	G	
f	a	c	

Das gehet nur in der harten Tonart an. In der weichen aber erscheinet statt der unumgänglich nöthigen großen Septime eine kleine, welche der herrschende Accord nicht gebrauchen kann, denn sie macht mit seinem Grundklange eine kleine Terz aus, da doch alle herrschende Accorde, in beyderley Tonarten, große Terzen nothwendig haben müssen. Z. E.

e	g	h
A	C	E
d	f	a

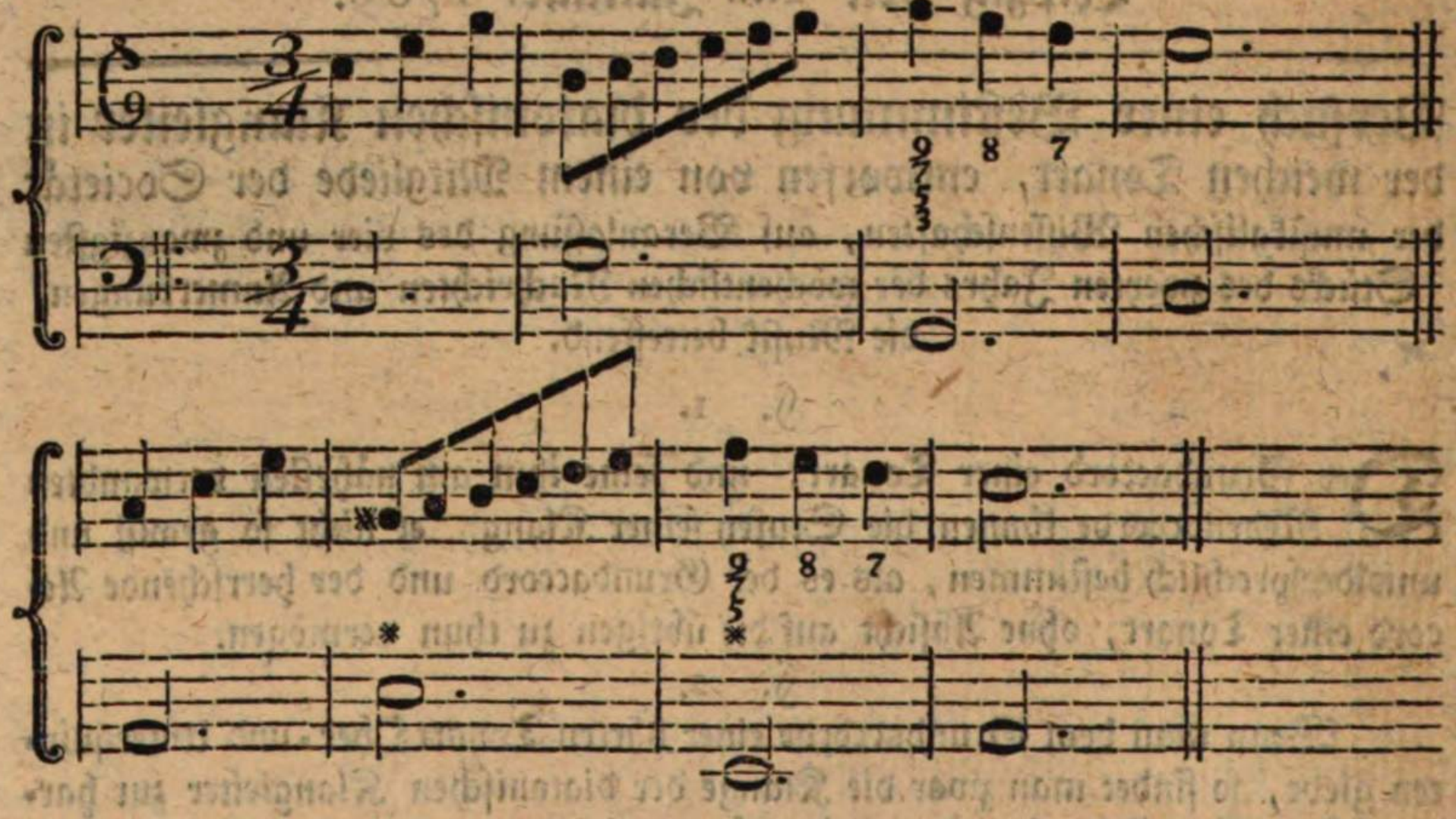
Da giebt uns das C ein g, allein das E verlanget ein xg und kein g.

§. 3.

Alle Tongelehrte müssen eingestehen, daß der herrschende Accord in beyderley Tonarten eine kleine Septime liebe, und über diese Septime ostermahlen in eine None hinauf steige, als in der Tonart C dur g h d f a, und in der Tonart A moll e ✕g h d f, nicht ✕f.

§. 4.

Also verlanget der herrschende Accord der harten Tonart eine große None, der herrschende Accord der weichen Tonart aber eine kleine, und alle beyde können nebst ihrer Septime frey und unvorbereitet anschlagen. Z. E.

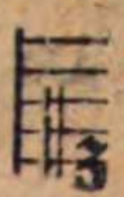


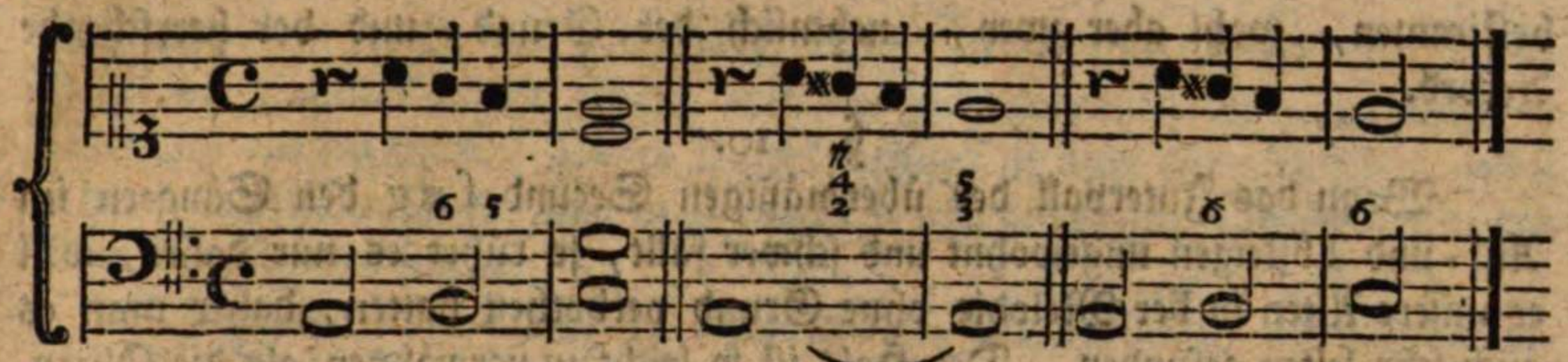
§. 5.

Hieraus erhellet deutlich, daß nur der Grund- und herrschende Accord die diatonischen Klangstufen bestimmen, und also ist in der harten Tonart die Terz und Sext groß, in der weichen aber klein. Die Septime aber bleibt in beyden groß.

§. 6.

So bald man in der weichen Tonart die kleine Septime brauchet, so weichet man damit aus in die Terz der Tonart. Brauchet man aber die große Septime, so geschiehet keine Ausweichung. Z. E.



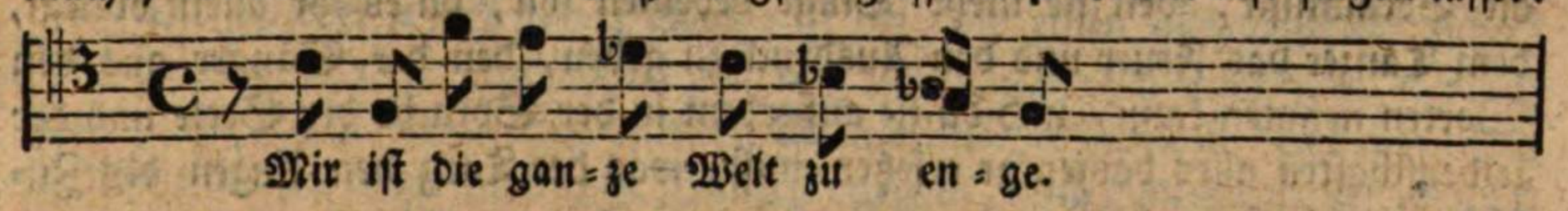


§. 7.

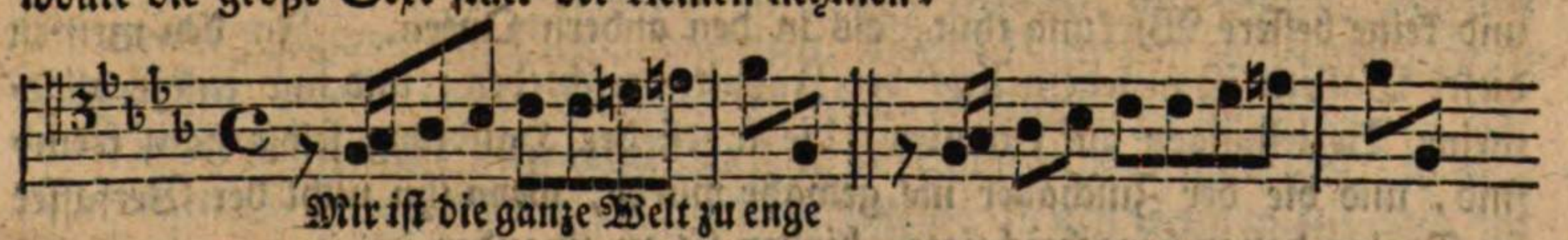
Nach diesem von der Natur des Klangs gemachten Grundsatze sind xf und g in der Tonart A moll chromatische Klänge, und gehören also nicht in die diatonische Tonleiter von A moll, sondern in die chromatische a b h c xc d xd e f xf g xg a.

§. 8.

Der seel. Herr Capellmeister Telemann, höchstrühmlichen Andenkens, hat in einer seiner Passionsmusiken, seeliges Erwegen genannt, einen schönen Gebrauch von der eigentlichen diatonischen Tonleiter der weichen Tonart gemacht, wenn er den in der Buß-Angst begriffenen Petrum also singen lässet:



Wollte man hier statt der großen Septime die kleine nehmen, so würde der Ausdruck alle Schönheit verliehren; ingleichen wenn man im Aufsteigen wollte die große Sext statt der kleinen nehmen:



Wer höret nicht, daß hier die kleine Sext bd viel besser klinget als die große d?

§. 9.

Wenn man nun bey Bezeichnung der Tonart A moll ein xg vorzeichnete, so geschähe es mit eben dem Rechte, mit welchen man in der Tonart G dur ein xf vorzeichnet. Das wäre ein sicheres Kennzeichen dieser Tonart, da man ohne dasselbe oftmals nicht so gleich weis, ob die Tonart C dur oder A moll sey. Ohne ein xg existirt keine Tonart A moll, ob wohl der Accord A moll, a c e. Trias harmonica ist also keinesweges Modus musicus, wie die Löhleinische Clavierschule fälschlich lehret. Ein Accord allein kann keine Tonart

bestimmen, wohl aber zwey, nehmlich der Grund- und der herrschende Accord.

§. 10.

Wenn das Intervall der übermäßigen Secund f xg den Sängern im Auf- und Absteigen ungewohnt und schwer fällt, so rührt es nur daher, weil es unsere Alten in der Melodie ohne Grund verbothen hatten, daher man es auch sehr selten gefunden. Der Hals ist so leicht zu verwöhnen als die Ohren. Heutiges Tages kehrt man sich nicht mehr an diß Verbot. Ein mehrers hiervon findet man in Sorgens Anleitung zur Fantasie S. 33-40.

Aus Rousseau Dictionnaire.

Ballet. Eine theatralische Handlung, die durch einen nach der Musik eingerichteten Tanz vorgestellt wird. Dieses Wort kömmt von dem alten französischen Baller, tanzen, singen, sich erfreuen, her.

Die Musik eines Ballets muß noch mehr Cadenz und Accent haben, als die Vocalmusik, weil sie mehr Dinge bedeuten soll, da es ihr allein obliegt, dem Tänzer das Feuer und den Ausdruck zu geben, den der Sänger aus den Worten nehmen kann, und da sie außerdem in der Sprache der Seele und der Leidenschaften alles dasjenige ersetzen muß, was der Tanz den Augen des Zuschauers nicht sagen kann.

Ballet ist außerdem der Nahme, den man in Frankreich einer seltsamen Art von Oper giebt, worinne der Tanz nicht viel geschickter angebracht ist, und keine bessere Wirkung thut, als in den andern Opern. In den meisten dieser Ballette ist in jedem Acte der Inhalt verschieden; und nur einige allgemeine Beziehungen auf einander, die indeß der Handlung selbst ganz fremd sind, und die der Zuschauer nie gewahr würde, wenn ihn nicht der Verfasser im Prolog davon benachrichtigte, binden sie an einander.

Diese Ballette enthalten wieder andere Ballette, die man Divertissements oder Feste nennt. Es sind dieß Tänze, welche ohne Plan und Zusammenhang unter sich oder mit der Haupthandlung auf einander folgen, und wo die besten Tänzer uns weiter nichts zu sagen wissen, als daß sie gut tanzen. Diese wenig theatralische Anordnung ist hinreichend bey einem Balle, wo jeder Tänzer genug thut, wenn er sich selbst vergnügt, und wo das Interesse, das der Zuschauer an den Personen nimmt, ihn nicht dazu kommen läßt, dergleichen auch an der Sache zu nehmen; dieser Mangel aber an Plane und Verbindung muß nie auf dem Schauplatze geduldet werden, selbst nicht wenn ein

Ball vorgestellt wird, wo das Ganze immer durch eine geheime Handlung, welche die Aufmerksamkeit erhält, und den Zuschauer interessirt, mit einander verbunden werden muß. Dieses Autorkunststück ist nicht ohne Beyspiel, selbst in der französischen Oper, und man kann ein sehr angenehmes dieser Art in den Fêtes Vénitiennes sehen.

Ueberhaupt jeder Tanz, der nichts mahlt, als sich selbst, und jedes Ballet, das weiter nichts als ein Ball ist, müssen vom lyrischen Theater ausgeschlossen werden. Die Handlung auf dem Schauplatze ist allemal die Vorstellung einer andern Handlung, und das, was man da siehet, ist weiter nichts, als das Bild dessen, was man als geschehen voraussetzt; so daß sich nie dieser oder jener Tänzer, sondern die Person zeigen muß, die er vorstellt. Ob nun gleich der gesellschaftliche Tanz weiter nichts vorzustellen braucht, als sich selbst, so muß doch der theatralische Tanz nothwendig die Nachahmung von einer andern Sache seyn, so wie ein Sänger einen redenden Menschen, und die Decorationen des Theaters ganz andere Oerter vorstellen, als den, auf welchem sie aufgestellt werden.

Die schlechteste Art von Balletten ist die, die einen allegorischen Inhalt hat, und wo folglich Nachahmungen von Nachahmungen vorgestellt werden. Die ganze Kunst dieser theatralischen Stücke bestehet darinne, daß man bloß idealische Wesen unter sinnlichen Bildern vorstellt, und dem Zuschauer erlaubt, an ganz andere Dinge zu denken, als er siehet, gleich als ob es ein Verdienst wäre, ihn von dem Schauplatze zu entfernen, anstatt ihn an denselben zu ziehen. Diese Gattung erfodert außerdem so viel Feinheit im Dialog, daß der Componist sich unter den Spitzfindigkeiten, Anspielungen und epigrammatischen Ausdrücken, wie in einem unbekannten Lande verliehrt, da hingegen der Zuschauer sich nicht einen Augenblick vergißt. Man thue was man will, so wird doch diesen nie etwas anderes als die Empfindung an den Schauplatz, und mit den Acteuren, so zu sagen, in die Handlung hinein ziehen; alles was nur intellectuel ist, zieht ihn von dem Stücke ab, und giebt ihn sich selbst wieder. Man siehet daher, daß die Völker die den meisten Witz auf dem Theater verlangen und auf dasselbe bringen, sich am wenigsten um die Illusion bekümmern. Was soll nun der Componist mit dramatischen Stücken anfangen, die gar nichts haben, woran sich seine Kunst zeigen kann? Wenn die Musik bloß Empfindungen oder Bilder mahlt, wie soll sie bloß metaphysische Vorstellungen ausdrücken, dergleichen die Allegorien sind, wo der Geist ohn Unterlaß mit dem Verhältnisse zwischen den Gegenständen, die man ihm vorstellt, und denen, die er sich dabey denken soll, beschäfftigt ist?

Wenn die Componisten die wahren Grundsätze ihrer Kunst genauer überlegen werden, so werden sie in der Wahl der Stücke, die sie zu arbeiten übernehmen, sorgfältiger seyn, und mehr Wahrheit in den Ausdruck ihrer Texte bringen; und wenn die Worte der Opern etwas sagen werden, so wird auch die Musik bald reden lernen.

Tactstrich, (Barre). Es ist nicht über hundert Jahre, daß man angefangen hat, Striche zwischen die Tacte zu machen. Die Musik der damaligen Zeit war sehr simpel; man sahe selten andere Noten als ganze Tacte, halbe Tacte und Viertel, wenig Achtel und fast niemals Sechzehntheile. Da die Eintheilung der Noten nun nicht so ungleich war, so konnte man sich auch leichter in den Tact finden. Indeß habe ich doch gesehen, daß es unsern besten Musikern Mühe kostete, die alte Musik vom Orlandi und Claudin gut aufzuführen. Sie fehlten im Tacte, weil keine Striche da waren, an die sie sich gewöhnt hatten, und brachten nur mit genauer Noth ein Stück heraus, das ehemals von den Sängern Heinrichs III. und Carls IX. vom Blatte war gesungen worden.

Gezwungener Baß. (Basse contrainte) dessen Subject oder Gesang, aus vier oder acht Tacten bestehend, immer wieder von vorn anfängt, während dem die obern Stimmen ihren Gesang und ihre Harmonie fortsetzen, und auf verschiedene Weise verändern. Dieser Baß gehört eigentlich in die Chaconne, aber man bindet sich heut zu Tage nicht mehr daran. Der gezwungene Baß, der diatonisch oder chromatisch und langsam von der tonischen Note oder der Dominante in den weichen Tonarten herunter steigt, ist in pathetischen Stücken vortrefflich zu gebrauchen. Diese öftern und periodischen Wiederholungen rühren unvermerkt die Seele, und bereiten sie der schmachtenden Zärtlichkeit und der Traurigkeit vor. Man findet davon in verschiedenen Scenen der französischen Opern Beyspiele. Wenn aber auch diese Bässe eine gute Wirkung aufs Ohr thun, so ist es doch selten eben so mit den Gesängen, die man darüber macht, und welche nichts weiter sind als ein bloßes Accompagnement. Außer den harten und übel angebrachten Modulationen, denen man nicht ohne Noth entgehen kann, bringen diese Gesänge, die auf tausenderley Art gewendet werden, und doch immer monotonisch sind, Verkehrungen hervor, die wenig harmonisch sind, daß also die Oberstimme sehr viel von dem gezwungenen Basse leidet.

Baton, nennen die Franzosen das Zeichen, womit in der Musik vier Tacte Pausen auf einmal angedeutet werden; es reicht, wie bekannt, von einer Linie, über die andere hinweg, bis an die dritte. Man setzt dieses Zeichen

zwey

zwey- drey- und mehrmal neben einander, wenn man acht, zwölf oder mehr Tacte Pausen anzumerken hat, und man schreibt die Anzahl der Tacte noch mit Ziffern oben darüber, um der Mühe überhoben zu seyn, sie zu zählen. „Ich sehe nicht,„ sagt Rousseau, „wozu dieses doppelte Zeichen von einer und „eben derselben Sache nutzen soll; die Italiäner, denen eine größere Erfah„rung in der Musik immer die nächsten Mittel an die Hand giebt, die Zeichen „zu vermindern, fangen an, diese batons wegzulassen, und schreiben bloß die „Ziffern hin, welche die Anzahl der zu pausirenden Tacte bestimmen.„ Die Gefahr, die Herr Rousseau dabey siehet, sie mit andern Ziffern zu vermengen, die in der Musik vorkommen, und etwas anderes bedeuten, ist so groß nicht; und wenn nur eins von beyden durchgängig eingeführt werden sollte, so würden wir es allemal lieber mit den Ziffern, als mit den batons ohne Ziffern halten, wie man sie in gewissen Manuscripten heut zu Tage findet, wo immer, wenn deren viel neben einander stehen, und in geschwinden Tactarten, Gefahr dabey ist, daß der Pausirende sie nicht richtig übersiehet, und folglich nicht richtig pausirt. Unserer Meynung nach, kann eine geringere Anzahl von Tacten wohl durch batons allein vorgestellt werden; wiewohl es der einförmigen Bezeichnung wegen gut ist, die Ziffern nicht wegzulassen, denn in zwanzig, dreissig oder gar hundert Tacten scheinen die Ziffern nöthiger zu seyn als die batons.

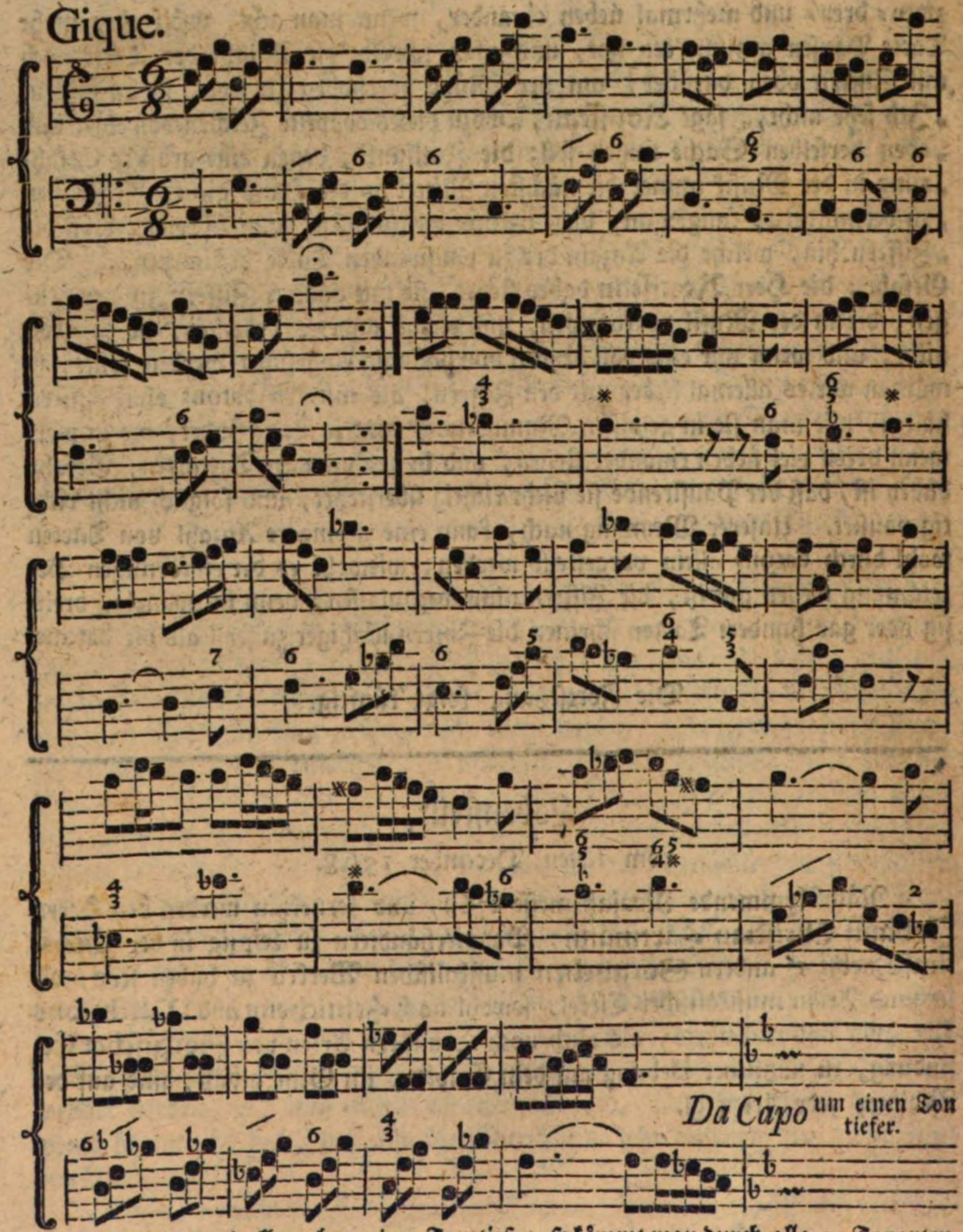
Die Fortsetzung folgt künftig.

Lobenstein,

vom 14ten December 1768.

Nächstkommende Neujahrmesse 1769, und fernerhin werden bey Herrn Johann Christian Hartmann, Pappierhändlern zu Leipzig in der Petersstraße nebst 13 andern Sorgischen musikalischen Werken zu haben seyn, allerhand Arten musikalischer Cirkel, sowohl nach Heinichens und Matthesons Art, vor und rückwärts, als auch noch 10 andern Arten von Sorgischer Erfindung, zu nützlicher Uebung auf dem Clavier, im Generalbaß, und auf der Violine, jede Art 4 gl.

Gique.



6 mal gespielet, und allemal um einen Ton tiefer, so kömmt man durch alle 24 Tonarten.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 9ten Januar. 1769.

Fortsetzung des Versuchs von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Die vorzüglichsten Städte Kleinasiens haben theils in ihrem eigenen Nahmen, theils im Nahmen und auf Kosten aller zusammen, (KOINOY THC ACIAC) so viele feyerliche Spiele von Zeit zu Zeit angestellet, daß die Beschreibung derselben eine besondre Abhandlung ausmachen könnte. Bald verordneten sie Pythische, bald Isthmische, bald andere Kampfspiele. Weil aber von diesen nichts besonders zu sagen ist, sondern eben dasjenige gilt, was ich oben schon davon angeführet habe; so habe ich die meisten Städte bey einem jeglichen mit bemerket, wo die vier großen und feyerlichern Spiele nachgeahmet wurden. Oft stellten sie solche Feyerlichkeiten den Kaisern zu Ehren an; und diese will ich im folgenden mit berühren. Also bleibt mir hier nichts übrig, als daß ich etlicher Städte gedenke, die sich durch eigentliche und besondere Feyerlichkeiten hervor thaten. Ephesus verdient, in verschiedenen Betrachtungen, oben an zu stehen. Wie sehr diese Stadt der Diana ergeben war, ist sogar aus den Begebenheiten des Apostels Paulus bekannt. Von den Tempeln, die sie dieser Göttinn erbauet hatten, hat Plinius, Livius, Strabo und andre gesprochen. Sie verehrte man noch durch besondre festliche Anstalten, die von ihrem griechischen Nahmen APTEMIC, Artemisien, und von der Stadt selbst, Ephesien (EΦECIA wie Thucyd. B. 3, 104. und Pollux B. 1, 32. schreiben, oder EΦECHA wie in der oxfurter Steinschrift steht) genannt zu werden pflegten. Diese Ephesien waren ordentlich mit musikalischen Kämpfen begleitet. Thucydides bezeuget dieses in der oben angeführten Stelle, worinn er die Beschaffenheit und Veränderungen der Delischen Spiele

 beschreibt.

beschreibt. Schon in den ältern Zeiten, schreibt er, stellten die Jonier und benachbarten Insulaner in Delos feyerliche Zusammenkünfte an. Sie kamen mit Weibern und Kindern, die Schauspiele zu sehen, so wie gegenwärtig die Jonier noch bey den Ephesien erscheinen: es wurde daselbst auch ein gymnastischer und musikalischer Wettstreit angestellet (ξύν τε γὰρ γυναιξὶ καὶ παισὶν ἐθεάρεν, ὥσπερ νῦν ἐς τὰ Εφέσια Ιωνες καὶ ἀγὼν ἐποιεῖτο αὐτόθι καὶ γυμνικὸς καὶ μεσικός). Die Vergleichung, welche er zwischen den ältern Delischen und neuern Ephesinischen Spielen macht, muß einen jeglichen überführen, daß auch in diesen, wie in jenen, Tonkünstler zum Kampf auftraten. Eben so klar sind auch die Worte des halikarnasseischen Dionysius (Αρχαιολογ. Ρωμ. B. 4. S. 229.) Er vergleichet die lateinischen Festversammlungen (ferias latinas) mit den feyerlichen Zusammenkünften der Jonier zu Ephesus, im Tempel der Diana, und der Dorier zu Triopium, im Tempel des Apollo: dahin, spricht er, pflegen sie zu bestimmten Zeiten, sammt Weibern und Kindern, zu kommen, gesellschaftlich zu opfern, und das Fest zu begehen, auch ritterliche, gymnastische und musikalische Kämpfe anzustellen (καὶ ἀγῶνας ἐπετέλεν ἱππικὲς καὶ γυμνικὲς, καὶ τῶν περὶ Μεσικὴν ἀσμάτων) u. s. w. Beyde Schriftsteller sind vollkommen mit einander einig, und lassen niemanden zweifeln, daß musikalische Kämpfe zu Ephesus sind gewöhnlich gewesen. Zu allem Ueberflusse kann man sich noch auf den Cythersänger, C. Anton. Septimius, berufen, welcher in den Ephesinischen Spielen gesieget hat. Hätte der Tonkünstler ohne Kampf den Preiß erringen können? — In eben dieser Stadt war noch ein andres Fest, das diesem Musiker Gelegenheit verschaffte, sich hören zu lassen, und es seinen Nebenbuhlern zuvor zu thun. Die Steinschrifft nennet es ΒΑΡΒΙΛΛΗΑ, die Barbilleen. Selden merket hierbey an, daß man auf dem farnesianischen Marmor eben so lesen müsse; weiter kann er nichts von dem Feste selbst sagen. Prideaux ersetzet diesen Mangel aus den Valesianischen Auszügen des Dio, die sein Vorgänger nicht zu Rathe ziehen konnte. In diesen wird vom K. Vespasian berichtet, er habe alle Astrologen aus Rom verbannet, ob er sich gleich der geschicktesten darunter selbst bedienet hatte, so daß er um eines gewissen Barbilles willen, welcher ebenfalls ein berühmter Sterndeuter gewesen, den Ephesern erlaubet hätte, einen heiligen Kampf (ἱερὸν ἀγῶνα) anzustellen, welches er sonst keiner andern Stadt gewähret hatte. Aus diesen Worten erhellet folgendes. Erstlich haben die Epheser vom K. Vespasian die ganz besondre Erlaubniß erhalten, eine Feyerlichkeit von der Art anzuordnen. Zweytens ist dieser heilige Kampf keine von den ältern, sondern eine neuere Anstalt

gewesen,

gewesen, welche von den eigentlichen Ephesinischen Spielen ganz unterschieden war. Drittens haben sie dieser neuern Feyerlichkeit den Nahmen desjenigen Mannes gegeben, welcher durch sein Ansehen bey dem Kaiser ihnen die Erlaubniß solche anzuordnen, ausgewirket hatte. Und endlich dienet C. Anton. Septimius, der bey Gelegenheit derselben aufgetreten war, und durch seine Geschicklichkeit in der Tonkunst den Sieg erhalten hatte, zum Beweis, daß die Barbilleischen Spiele auch einen musikalischen Wettstreit erforderten.

Des Strabo Bericht von Lebedos läßt uns glauben, daß auch in dieser Stadt alle Jahre Kämpfe der Musiker gewesen seyn. Sie lag 120 Stadien von Kolophon, und hatte erstlich Karier, nachmals aber diejenigen atheniensischen Pflanzbürger zu Einwohnern, welche Andrämon, des Kodrus Prinz, dahin führte, (Pausan. in Achaic. S. 208. von welchem Strabo, B. 14. S. 633. in etwas abgehet). Lysimachus zerstörte den Ort, und suchte mit seinen Bürgern die Stadt Ephesus mehr zu bevölkern. Er lag auch einige Zeit fast öde, und war mehr einem Flecken, als einer berühmten Stadt ähnlich (Horaz B. 1. Ep. 11) In den nachfolgenden Zeiten erlangte er wieder einiges Ansehen. Unter dem Caracalla und Geta ließ er Münzen prägen, auf deren Rückseite bald die Nachteule, oder die fortschreitende und helmtragende Minerva, die mit der Rechten einen Spieß wirft, in der Linken aber einen Schild hat, zum Zeichen ihrer atheniensischen Herkunft vorgestellet wird. In diesen glücklichern Umständen schreibt Strabo (am angef. Orte S. 643.) von dem Orte: ἐνταῦθα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ἡ σύνοδος, καὶ κατοικία τῶν ἐν Ιωνίᾳ μέχρι Ελλησπόντου, ἐν ᾗ πανήγυρίς τε καὶ ἀγῶνες κατ' ἔτος συντελοῦνται τῷ Διονύσῳ· D. i. hier ist der Sammelplatz und Wohnsitz der Schauspielkünstler, welche in Jonien bis an den Hellespont hinan sind; und hier werden auch dem Bacchus zu Ehren, feyerliche Versammlungen, und jährlich Kampfspiele angestellet. Wenn man sich aus den Gebräuchen der ältern Zeiten erinnert, daß das ganze Schauspiel unter der Aufsicht des Bacchus stund, und daß zur Vorstellung derselben nicht nur dramatische Dichter, Acteurs, Maschinenmeister, sondern auch Flötenspieler und Chöre gehöreten: so wird man leicht begreifen, daß wenn in diesen Bacchusspielen zu Lebedos alle Schauspielkünstler zu Kämpfen aufgefordert wurden, auch die dabey geschäfftigen Musiker nicht davon ausgeschlossen waren; auch Athenäus (S. 407. vergl. mit 464 u. 617.) verstehet durch τοὺς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίτας alle diejenigen Personen, welche bey dramatischen Vorstellungen etwas zu verrichten hatten, und folglich auch die Tonkünstler. Ein gleiches ist aus einer verstümmelten Steinschrift, welche im Anhange zu den Oxfurter Marmorn die 11. ist, zu

 schließen.

schließen. Darinnen werden verschiedene Personen, welche bey solchen Gelegenheiten zu thun hatten, und auch zwcen siegende Flötenspieler namhaft gemacht:

ΕΝΙΚΑ ΞΕΝΟΧΑΡΗϹ..... ΑΥΛΗΤΗΣ Α....
— — — — —
— — — — —
ΕΝΙΚΑ ΙΠΠΟΔΑΜΑΣ..... ΑΥΛΗΤΗΣ

Ist des Reinesius Muthmaßung (S. 367 f.) gegründet, daß der Stein aus Paträ nach England gebracht worden: so erweiset er nicht nur meine angeführte Erklärung, sondern auch dieses, daß zu Paträ musikalische Wettstreite gehalten worden sind. Wenigstens hatte dieser Ort eines der schönsten Odeen, welches die ordentliche Bühne solcher Kämpfe waren.

Weniger ungewiß ist es, daß zu Miletus musikalische Wettstreite angestellet wurden. Dieser Ort hatte nicht nur Pythische Spiele, sondern dem Apollo Didymäus zu Ehren, noch außerordentliche Kämpfe veranstaltet, weil diese Gottheit zu Milet selbst, oder in der Nachbarschaft Antworten ertheilen sollte (Strabo B. 14, S. 634. und Plinius H. N. B. 5, 31.) Ihre Achtung gegen denselben bezeugten sie nicht nur durch einen ungewöhnlich großen Tempel, und ihre Münzen, auf deren meisten der Apollo Didymäus zu sehen ist, (Harduin num. ant. pop. et urb. S. 326 f.) sondern auch durch Anstalten, wobey die Tonkünstler auftreten, und mit andern Meistern um die Ehre des Vorzugs streiten mußten. Das Fest selbst hießen sie Didymeen. Der Cytherſänger Ant. Septimius hat da gekämpfet und gesieget.

In Triopon, oder Triopia, einer Stadt, die zur Landschaft Doris gerechnet wurde, und ganz am äußersten Vorgebirge lag, wurden zu Ehren des Apollo ebenfalls Spiele angestellet, die mit musikalischen Kämpfen verbunden waren. Des Kampfs selbst thut Herodotus (B. 1, 144.) schon Erwähnung, und nennet ihn ἱερὸν ἀγῶνα τοῦ Τριωπίου Ἀπόλλωνος, dessen Sieger ehemals Dreyfüße bekamen, die sie aber nicht mit nach Hause nehmen durften, sondern dem Gott wieder weyheten; ingleichen der Scholiast des Theokrits (Id. 17, v. 69.) welcher nach dem Ausdrucke des Aristides der Dorische Wettstreit, Δώριος ὁ ἀγὼν hieß: keiner von beyden erinnert aber dabey, daß auch von Musikern wäre erfordert worden, bey solcher Gelegenheit ihre Geschicklichkeit zu zeigen. Die Dorier, schreibt er, versammlen sich in Triopia, im Tempel des Apollo: dahin pflegten sie, zu bestimmten Zeiten mit Weib und Kind zu kommen, in Gemeinschaft zu opfern, das Fest zu begehen, auch ritterliche, gymnastische und musikalische Wettstreite anzustellen, u. s. w. Seine Worte

bestätigen

bestätigen meine Meynung auf das deutlichste. Sieger in diesen Kämpfen kann ich nicht namhaft machen.

Die berühmte Hauptstadt in Lydien, **Sardes**, hat auch bey einem ihr eignen Feste musikalische Wettstreite gehalten. Sie hieß es **Chrysanthinen**, (ΚΡΗΣΑΝΘΙΝΑ) und ich finde, daß in dem orfurter und farnesianischen Marmor, auf einer Münze der **Julia Domna**, des **Caracalla**, und des **Alexander Severus** dasselbe vorkömmt. Einige wollen diese Benennung von einer dem Apollo geheiligten Stadt, Chrysa, herleiten. Faber (Agonist. B. 3, 26.) behauptet, es habe den Nahmen daher erhalten, weil den Siegern Kränze, aus goldnen Bluhmen geflochten, wären gereichet worden; und einen solchen Kranz will Vaillant auf der genannten Münze der **Julia Domna** erblicken. Andre wollen den Nahmen vom ersten Stifter dieses Festes ableiten. Selden bringet auch verschiedenes bey, welches zur Aufklärung der Sache dienen soll. Allein die alten Nachrichten sind zu mangelhaft und unzulänglich, als daß man etwas bestimmtes davon sagen könnte. Wir begnügen uns also mit diesem einzigen Zusatze, daß **Anton. Septimius** in diesen **Chrysanthinischen Spielen** ebenfalls einen Preiß errungen habe.

Diodor von Sicilien hat (Biblioth. B. 16. S. 556.) von den Syracusanern angemerkt, daß sie, aus Dankbarkeit gegen den **Timoleon**, diesen Vater der Freyheit der Sicilianer, nach seinem Ableben die Verordnung gemacht, ihn alle Jahre mit musikalischen, ritterlichen und gymnastischen Kämpfen zu verehren. Vermuthlich haben sie die Athenienser nachahmen, und dem Stifter ihrer Freyheit das thun wollen, was diese dem Hermodius, Aristogiton und Thrasybul zu erweisen pflegten. Und konnten sie solches ohne musikalische Kämpfe thun?

Ich komme endlich auf diejenigen Feyerlichkeiten, welche entweder von römischen Kaisern selbst angeordnet, oder ihnen zu Ehren angestellet wurden, und mit musikalischen Kämpfen verbunden waren. **Augustus** verdienet oben an zu stehen. Von ihm rühret die Erneuerung der **Actischen Spiele** (ΑΚΤΙΩΝ) her, worzu ihm sein Sieg über den Antonius und die Kleopatra Anlaß gab, (Dio Cass. B. 51, S. 442.) Er hatte ihn bey Actium erfochten, und Nicopolis zum Andenken desselben in der nahe gelegenen Gegend anlegen lassen. In der Vorstadt war ein Hayn, und auf einer Anhöhe über demselben stund der Tempel des **actischen Apollo**. Schon vor diesem Siege waren Kämpfe daselbst gehalten worden: Augustus aber verschaffte ihnen durch seine Verordnung einen größern Glanz und Feyerlichkeit. Waren zuvor nur die olympischen Uebungen da vorgenommen worden, (Strabo, B. 7. S. 325.) so wurden

nunmehro auch die Pythischen da eingeführet. Es finden sich deswegen auf vielen Münzen die Worte: ΑΚΤΙΑ ΠΥΘΙΑ, woraus solches erhellet, und zugleich klar wird, daß musikalische Wettstreite da zugleich angestellet wurden. In diesen hat der Cythersänger, C. Anton. Septimius zweymal gesieget. Eben dieselben wurden, außerhalb Actium, auch zu Tyrus und Damascus (s. Spanheim im 1 und 5ten Sendschreiben an Morell, S. 83, 282. 323.) und vielleicht anderwärts mehr angestellet. Ihm besonders zu Ehren wurden die Augustalien, (welche nicht selten auch ΣΕΒΑΣΤΑ heißen) mit fünfjährigen Spielen verknüpft, fast in allen Provinzen und Städten angeordnet (Sueton. in Aug. c. 59.) In denen zu Pergamus hat erstgenannter Cythersänger auch dreymal den Preiß davon getragen. So oft siegte er auch in denjenigen, welche Neapel anstellen ließ. Alexandrien hat in seinen Mauern, und Herodes in verschiedenen jüdischen Städten eben diese Feyerlichkeit eingeführet.

In Rom selbst hat der K. Nero am allerersten fünfjährige Kampfspiele zu halten verordnet, und sie Neroneen nennen lassen, (Dio Cassius, B. 61. S. 699.) bezeiget es mit klaren Worten. Außerdem führet Erizzo (S. 223.) eine Münze an, die solches ebenfalls bestätiget. Der genannte Geschichtschreiber macht dabey die ausdrückliche Anmerkung, daß Nero selbst den Preiß der Cythersänger erhalten habe, ohne seine Nebenbuhler wirklich übertroffen zu haben. Dieser Umstand beweiset deutlich, daß in diesen Neroneen Tonkünstler erschienen, und gekämpfet haben würden, wenn nicht Nero selbst sich ohne Kampf den Preiß der Cythersänger zugeeignet hätte. Wahrscheinlich ist dieses auf jedes fünfte Jahr angeordnete Fest von keiner langen Dauer gewesen, und hat folglich andern Tonkünstlern keine Gelegenheit zu siegen verschaffet. Es war ohnehin nur deswegen angeordnet, um das Wohl und eine langwierige Regierung dieses Kaisers zu erbitten. Außer diesem festgesetzten Feste, mußten unter den Spielen, die er seiner Mutter zu Ehren hielt, Cythersänger auftreten (Dio a. angef. Orte, S. 697). Er selbst hat auch außerhalb Rom alle Kampfspiele besucht (Sveton. in Ner. c. 23.) um theils als Dichter, theils als Musiker, zu kämpfen, und sich den Preiß zuerkennen lassen. Er zog dahero, bey seiner Rückkunft, zu Neapel, Antium und andern Orten, als ein heiliger Sieger (ἱερονίκης) ein, und seine Ankunft in Rom war einem der prächtigsten Triumphe ähnlich. (Sveton. am angef. Orte c. 25. und Dio Cassius B. 63, S. 716).

Die Capitolinischen Spiele, welche Domitian alle 5 Jahre zu halten gebot, scheinen nächst den Neroneen in Rom verordnet worden zu seyn. Ein musikalischer Wettstreit war bey diesen nothwendig: und es haben gleich beym

ersten-

erstenmale nicht nur Cythersänger, d. i. Künstler, die zugleich spielten und sangen, sondern auch bloße Cytherspieler (philocitharistæ) um den Preiß gerungen (Svet. in Domit. c. 5). Wahrscheinlich wurden diese Kämpfe in dem Odeum gehalten, welches er in Rom hatte erbauen lassen. Weder die Dauer, noch einige Sieger dieser Spiele, lassen sich angeben. Eine zerstümmelte Steinschrift, welche Spon zu Megara abschrieb, (s. Miscell. ant. erudit. S. 364.) erwähnet zwar derselben in diesen Worten ΚΑΠΕΤΩΛΙΑ ΕΝ ΡΩΜΗ. Allein, weil der Nahme des Kämpfers und der Anfang der Steinschrift mangelt, so kann man unmöglich sagen, wenn der Stein, und welcherley Sieger zu Ehren, er gesetzet worden sey. Unter dem K. Gallien müssen sie noch üblich gewesen seyn. Seine Münze mit der Umschrift: CERTAMEN. SACRVM. CAPITOLINVM. OECVMENICVM beweiset solches. Außerdem bezeiget Spanheim, daß ihrer auch auf andern Münzen gedacht wird, und daß sie da manchmal die **großen Capitolinischen Spiele** (ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΠΙΤΩΛΕΙΑ) heißen.

Die **Trajaneen**, worinnen der Cythersänger, **Ant. Septimius**, nach dem Zeugnisse der orfurter Steinschrift, ebenfalls gesieget hat, waren dem Kaiser Trajan zu Ehren, von seinem Nachfolger, Adrian, verordnet worden. Selden erweiset aus dem Xiphilin, daß sie auch die **Parthischen Spiele** genannt worden sind. Die Ursache solcher Benennung kann sich nicht eigentlich angeben. Vielleicht geschah es zum Andenken der Verhandlungen, welche Trajan mit den Parthern gehabt hatte (Dio Cass. B. 68. S. 785). Wurden sie in **Rom** gehalten, wie Selden behauptet, so war sehr wahrscheinlich das vom Trajan aufgeführte Odeum der gewöhnliche Kampfplatz. Aus dem Zusammenhange der Steinschrift muß man fast vermuthen, daß auch **Pergamus** diese **Trajaneen** feyerlich begieng, und unser Cythersänger eben da den Preiß erhalten habe. **Smyrna** und **Ephesus** hatten gleichfalls **Trajaneen** veranstaltet.

Der K. **Adrian** durchzog fast alle Städte seines Reichs, und hielt da Wettstreite und Lustspiele. Von ihrem Stifter heißen sie **Adrianeen** oder **Adrianalien**. Unter diesen Feyerlichkeiten erschienen auch Tonkünstler auf dem Kampfplatze; und der Cythersänger, **C. Anton. Septimius**, hatte das Glück, daß er in denselben zu **Rom** zweymal, zu **Athen** aber und **Ephesus** einmal siegte. Eben diese Spiele mit einem musikalischen Wettstreite, wurden auch zu **Smyrna** gehalten. Artemidor (onirocr. B. 1, 66.) sah am letztgenannten Orte selbst einen Cythersänger, der sich bey diesen Spielen wollte hören lassen. Eine Steinschrift beym Gruter (CCCXVII.) hat den Nahmen eines **Sardianischen Agonotheten** bey diesen Spielen aufbehalten: aus einer andern

aber

aber (CCCXIV. I.) ist noch dieses anzumerken, daß diese Spiele auch die Olympischen (ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ ΟΛΥΜΠΙΑ) hießen. Solchen Nahmen führten sie auch zu Ephesus, wie aus dem farnesianischen Marmor erhellet. Nach seinem Tode wurden ihm zu Ehren, von seinem Nachfolger, Antoninus Pius, zu Puteoli und andern Orten, neue Feyerlichkeiten angeordnet. Von dem griechischen Beynahmen des Stifters, (ΕΥΣΕΒΗΣ) wurden sie meistentheils Eusebeen (ΕΥΣΕΒΕΙΑ) vom lateinischen Pius, auch Pialien, genannt: und Antonin hatte dem Sieger in denselben den Vorzug eingestanden, daß er wie ein heiliger Sieger (ἱερονίκης) oder einer der Iselasten, durch einen Theil der niedergerissenen Mauren, und mit einer besondern Feyerlichkeit, in seiner Vaterstadt einziehen durfte. Artemidor bezeiget (am angef. Orte B. 1, 28.), diese Eusebeen wären überhaupt in Italien begangen worden; ohne einen besondern Ort namhaft zu machen. Wir begnügen uns, noch dieses anzumerken, daß der Cythersänger, Anton. Septimius in denen Puteolen zweymal gesieget habe. Außerdem hat Reinesius (cl. 2. S. 283.) einen zertrümmerten Stein angeführet, dessen Aufschrift erweiset, daß auch zu Neapel diese Eusebeen oder Pialien gehalten worden sind. Sie heißen daselbst ΑΓΩΝΕC ΠΙΟΙ. Ein andrer zerbrochener Stein bey eben demselben (cl. 5. S. 356.) ist ein Beweis, daß Smyrna besondre Tonkünstler zur Ehre Adrians gehabt habe, die vermuthlich bey solchen Festen singen und kämpfen mußten.

Dem K. Commodus zu Ehren, wurden die Commodeen (ΚΟΜΜΟΔΕΙΑ) eingeführet. Man kann weder den Urheber dieser Verordnung, noch den Ort, wo sie zuerst befolget wurde, zuverläßig bestimmen. Selden vermuthet, sie stamme vom K. Severus her, welcher den Commodus unter die Götter versetzte: und Pergamus soll, nach andrer Gedanken, die erste Stadt gewesen seyn, welche sie feyerlich zu begehen anfieng. War sie es nicht, so hat sie sie doch angenommen. Sollte sie aber die Vorgängerinn selbst gewesen seyn, so hat sie viele angesehene Städte zu Nachfolgerinnen gehabt. Aus Münzen und Steinschriften erhellet, daß Nicäa, Nicomedien und Tarsus dieses Fest begehen ließen. Vermuthlich waren sie stets mit musikalischen Wettstreiten verbunden: wenigstens ließen die Pergamener sie nicht ohne Kämpfe dieser Art zubringen, und der Cythersänger, C. Anton. Septimius, fand in ihren Commodeen zweymal Gelegenheit, den Sieg davon zu tragen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und zwanzigstes Stück.
Leipzig den 16ten Januar. 1769.

Fortsetzung des Versuchs von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Vom K. Severus berichtet Herodian (B. 3, 8.) daß unter ihm fast an allen Orten des römischen Reichs feyerliche Kampfspiele angestellet worden sind. Selbst Karthago wurde, vermuthlich von diesem Kaiser, mit dem vorzüglichen Rechte begnadiget, Pythische Spiele anzustellen (Tertull. Scorpiac. c. 6.) welches vielleicht auch die wahre Ursache war, daß es ein Odeum erbauen ließ. Diese Spiele bekamen verschiedene Nahmen. Bald hießen sie von ihm allein die Severeen (CEYEPEIA) und auch wohl die großen Severeen (CEYEPEIA ΜΕΓΑΛΑ), wie auf einer Münze der Nicomedier: bald von seinem ältern Prinzen Antonius Caracalla, die Antoninen (ΑΝΤΩΝΕΙΝΑ), bald die Philadelphen (ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ) wenn sie zur Erbittung der brüderlichen Eintracht zwischen dem Caracalla, und seinem Bruder Geta, angestellet wurden. Dergleichen Spiele ließen Ancyra, Byzanz, Cizikum, Nicäa, Nicomedien, Perinth, Tarsus und andre Städte anstellen; auch sogar Münzen ausprägen, um das Andenken davon auf die Nachwelt fortzupflanzen. Morell und Spanheim führen eine Menge derselben an. Auf vielen erblickt man ein, zwey, oder auch drey Gefäße, woraus Palmzweige hervorragen, um die Sieger zu belohnen: ingleichen die Worte ΙΟΘ. ΠΥΘΙΑ womit angezeigt wird, daß eben diejenigen Uebungen dabey angestellet wurden, welche sonst in den Isthmischen und Pythischen Spielen gewöhnlich waren. Da man nun in diesen musikalische Wettstreite zu halten pflegte; so läßt sich von jenen ebenfalls der Schluß machen, daß ihre Feyer Kämpfe der Musiker erforderte. An einigen Gefäßen stehet auch das Wort ΑΣΚΛΗΠΙΑ, Aesculapien

lapien; und dieses dienet zum Beweis, daß sie auch mit den Feyerlichkeiten, welche in den Aesculapien zu Epidaurus üblich waren, und in der Absicht, die Vorsorge des Aesculaps für den Kaiser Severus und das kaiserliche Haus zu erhalten, angestellet wurden. Auch dieser Umstand bringet uns auf die Vermuthung, daß die Severeen nicht ohne musikalische Kämpfe sind begangen worden. Am allerdeutlichsten beweiset unsre Meynung die Steinschrift, welche Reinesius (cl. III. n. 36. S. 313.) anführet. Dieser Marmor ist ein Denkmal der Feyerlichkeiten, welche L. Septimius Tryphon, seinem Versprechen gemäß, zur Erbittung der Gesundheit, und des Sieges, und eines langen Lebens und Regiments (ΥΠΕΡ. CΩΤΗΡΙΑC. ΚΑΙ. ΝΕΙΚΗC (so ist es geschrieben) ΚΑΙ. ΑΙΩΝΙΑC. ΔΙΑΜΩΝΗC) des Kais. Severus, seiner Prinzen und Gemahlinn, seines ganzen Hauses und des Raths zu Rom anstellen und besorgen ließ: denn ΙΕΡΑ CΥΝΟΔOC will hier wohl nichts anders sagen, als was sonst ΙΕΡΑ CΥΝΚΛΗΤOC heißt; keinesweges aber die Comödienbande, wie Reinesius erwähnet, anzeigen. Die dabey gebrauchten Personen waren theils Tonkünstler, theils dramatische Dichter: solcher Leute Gegenwart und Aufsicht wäre ganz unnöthig gewesen, wenn keine musikalischen Kämpfer darinnen erschienen wären.

Noch zwo Münzen, welche Morell (Specim. rei ant. num Tab. 19.) anführet, sind in meinen Augen Beweise, daß auch dem K. Valerian zu Ehren, Spiele sind angestellet worden, welche nicht leicht ohne musikalische Wettstreite seyn konnten. Die erstere zeiget auf der Hauptseite drey Köpfe, zween einander entgegen gerichtete mit Lorbeerkränzen, und einen darunter stehenden mit einer strahlenden Krone (corona radiata) sammt der Umschrift: ΑΥΤοκράτες ΟΥΑΛΕΡΙΑΝOC. ΓΑΛΛΙΗΝOC. ΟΥΑΛΕΡΙΑΝOC. die Rückseite aber drey Gefäße, aus welchen Palmzweige hervorragen, mit der Umschrift: ΝΙΚΟΜΗΔΕΩΝ, und unter dem Gestelle, worauf die Gefäße stehen, lieset man: ΤΡΙC. ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Die letztere zeiget auf der Hauptseite nur den Kopf Valerians und hat die Umschrift: Αυτοκράτωρ ΠΟΥΒΛιος ΛΙΚίνιος ΟΥΑΛΕΡΥΑΝOC. ΑΥΓυςος· auf der Rückseite eine sitzende Weibsperson, welche in der ausgestreckten Rechten ein Gefäß gleichsam hinreicht, mit der Linken ein andres auf dem Haupte stehendes hält, und mit dem linken Ellbogen sich auf das dritte stützet; die Umschrift ist ΝΙΚΑΙΕΩΝ. Aus einem jeglichen ragen zween Palmzweige. Beyde Münzen erhalten das Andenken derjenigen feyerlichen Kampfspiele, welche die Bürger von Nicäa und Nicomedien, zu Ehren des K. Valerian, seines Mitregenten und Nachfolgers angestellet hatten. Sie verrathen zwar durch keinerley Merkmal, daß auch Musiker in denselben

gekäm-

gekämpfet haben: allein wie diese Städte sie bey andern Festen aufforderten, also ist es sehr wahrscheinlich, daß sie auch diese Feyerlichkeit nicht ohne Wettstreite der Tonkünstler beschlossen haben.

Ich habe nun, hoffentlich, die vorzüglichsten feyerlichen Kampfspiele, welche durch musikalische Wettstreite verherrlichet wurden, angezeiget. Ueberhaupt aber muß man merken, daß die meisten dieser Spiele, die ἀγῶνες μουσικοί heißen, nicht bloß eine Uebung in der Tonkunst seyn sollten. Diese Spiele wurden den γυμνικοῖς entgegengesetzt, und begriffen also alles in sich, was man außer den Leibesübungen zu einem Gegenstand der Nacheiferung für die Künstler, und des Vergnügens für die Zuschauer, bey öffentlichen Gelegenheiten machte. Der Dichter, der den Gesang oder das Drama machte, (denn ohne Gesang gab es bey den Griechen gar keine Musik; sie kannten keine Instrumentalmusik, als die begleitende) der Rhapsodist, der Odensänger, der Acteur, der das Werk des Dichters ausführte; der Pantomimist, oder der Tänzer, der durch seine Bewegungen es unterstützte; der Musicus, der es accompagnirte; an alle diese dachten die Griechen, wenn sie von musikalischen Wettstreiten redeten. Ueberhaupt war der weite Begriff, den sie dem Worte Musik gaben mehr in der Natur ihrer Musik selbst, als in der Natur ihrer Sprache gegründet. Der Zusammenhang zwischen Musik und Dichtkunst war so genau und so unzertrennlich, daß sie von einem Gedichte beynahe keinen andern Gebrauch sahen, als den, es zu singen, und von der Musik keinen andern Endzweck kannten, als den, sein Gedicht dadurch auszusprechen. Die Worte, die Melodie, der Tact, waren 3 Theile der Musik, ohne welches das Wesen derselben, wie sie glaubten, verlohren gieng. Man kann also nicht genug auf seiner Hut seyn, unsre Ideen nicht den Ausdrücken der Alten unterzuschieben. Nichts ist mehr übrig, als daß ich noch kürzlich berühre, was die Hauptpersonen bey solchen Wettstreiten, die Kämpfer und die Richter, zu thun hatten. Von den letztern will ich zuerst reden. Sie wurden von den Griechen **Athlotheten** (ἀθλοθέται) oder auch **Agonotheten**, (ἀγωνοθέται) genannt. Die letzte Benennung war aber doch, bey musikalischen Uebungen nicht so gewöhnlich, wie die erstere (Faber Agonist. B. 1, 8. S. 65). Bey ihrer Wahl wurde in wohleingerichteten Staaten ganz unfehlbar auf ihre bekannte Einsicht in die Tonkunst gesehen: wenigstens bestätiget die Wahl des **Pericles** zum ersten Athlotheten in Athen, meine Muthmaßung. Er war, wie in andern Künsten, also auch in der Musik wohl erfahren; und besaß also die vornehmste Eigenschaft eines einsichtsvollen und gerechten Richters in solchen Kämpfen. Allein der ordentliche Mangel an solchen Personen, und die zu allen

Zeiten herrschende Partheylichkeit hat sehr wahrscheinlich auch gemacht, daß da und dort unwissende Männer zu solchen Athlotheten gewählet wurden. Plato scheint diesen Fehler schon bemerkt zu haben; und bestimmt dahero (de Legg. l. 2. Band 2. S. 669.) die Eigenschaften eines vernünftigen und rechten Richters von der Art. Wie dieser Weise der Meynung war, die Musik sey überhaupt eine nachbildende und nachahmende Kunst (ἐικιςικὴ καὶ μιμητικὴ); also schließet er hieraus, ein Richter über dieselbe müsse sie nicht nach dem kützelnden Vergnügen, welches sie in einer Seele erzeuget, abmessen, sondern Verstand und Einsicht genug besitzen, um urtheilen zu können, erstlich, was in der Musik nachzuahmen sey? zweytens, wie richtig eine Sache nachgeahmet werde? und drittens, wie schön irgend eines der Urbilder durch Worte, Gesangweisen und Rhythmen oder Tactordnungen nachgebildet worden sey? (ὅ, τέ ἐςι, ἔπειτα ὡς ὀρθῶς, ἔπειθ᾽ ὡς ἔιργαςαι τῶν ἐικόνων ἡτισῶν ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς ῥυθμοις;) Dagegen mißbilliget er den unverständigen Beyfall des Pöbels, welcher sonderlich bey dramatischen Arbeiten, mehr Verderben, als Nutzen, in der Tonkunst anrichtete. Denn Dichter und Tonkünstler suchten, um ihn zu erhalten, Klagelieder in Hymnen, Päanen in Dithyramben, und den Flötenton auf der Cyther nachzuahmen. Solches lief den Verordnungen der Alten gänzlich entgegen; worinnen einer jeglichen Gottheit, bey dem anzustellenden Feste, eigene Hymnen in eigenen musikalischen Stylen, wenn ich so sagen darf, waren geweyhet worden. Wollte man sie auch nicht gänzlich beybehalten, so sollten doch eben dieselben Gegenstände immer wieder bearbeitet, und nach Beschaffenheit neu in Musik gesetzt werden, ohne den eigentlichen Styl und Vortrag eines jeglichen zu verlassen. Zu dem Ende waren die νόμοι κιθαρῳδικοὶ, wie sie Plato nennet (eben das. S. 700.) fest gesetzet worden. Dieses erhellet auch aus dem, was ich oben von den Pythischen Spielen angemerket habe. Allein man verließ, um der angeführten Ursache willen, dieselben, und verfiel auf lauter Ausschweifungen. Solches geschah wenigstens zu Athen, wo der Hang zum Neuen vorzüglich herrschte, und dergleichen ausgeartete Musik am meisten geliebet wurde: denn Sparta hielt weit strenger über die alten Hymnen und Gesangstyle, (νόμος) welche seine Gesetzgeber und ersten Tonkünstler eingeführet hatten. Weil aber diese Neuerung in der Tonkunst, nach des Plato Gedanken, einen unglücklichen Einfluß selbst auf den Staat hatte; (de rep. l. 4. S. 424.) so suchte er denselben Einhalt zu thun, und verbot nicht nur dem unwissenden Pöbel, in dieser Sache Richter zu seyn, sondern bestimmte, in den angezogenen Worten, auch die nothwendigen Eigenschaften eines verständigen Kunstrichters und Athlotheten. Auf Ein-

sicht

sicht und Geschmack sollte man bey der Wahl solcher Richter das Augenmerk richten, damit das Ausgeartete in der Tonkunst verbannet, und nur würdige Künstler mit Beyfall belohnet würden. Also konnten nur Männer von der bekannten Geschicklichkeit des Perikles sich dem eindringenden Strome der gaukelnden und tändelnden Musik mit Nachdruck entgegen setzen. Dieser hatte mit Recht verordnen können, wie die musikalischen Kämpfer die Flöte blasen, oder singen, oder die Cyther spielen sollten (καθότι χρὴ τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν, ἢ ᾄδειν, ἢ κιθαρίζειν). Aus diesem Betragen des Perikles scheinet nun zu erhellen, daß die Athlotheten den auftretenden Kämpfern nicht erlaubet, was sie nur wollten, nach ihrem Belieben vorzutragen, sondern nach der verschiedenen Beschaffenheit der Kampfspiele, auch verschiedene musikalische Sätze oder Themata zur Ausführung vorgeschlagen, oder das Tonstück selbst in den erforderlichen und dem Tage angemessenen Styl gesetzt, und den Kämpfern nur den Vortrag eines solchen Aufsatzes (νόμου) überlassen haben. Manche Städte hatten dergleichen Tonstücke von berühmten Meistern erhalten. Für Lacedämon hatte Thales, Lykurgs Gehülfe bey der Gesetzgebung, solche Nomos verfertiget. Nach ihm schrieb Terpander neue, die als unverbesserlich angesehen, und in den spartanischen Festen beständig mußten vorgetragen werden. Für andre Oerter waren andre vom milesischen Timotheus, dem argivischen Sokadas, und mehrern aufgesetzet worden (Marm. Oxon. P. 2. S. 170. 174. 198. ff.) Und vermuthlich wurden sie, nach der Zeit, deswegen Nomodikten (νομοδείκται) genannt; oder hatten wenigstens einen dergleichen Nomodikten zum Beystande, wenn sie nicht selbst musikalisch genug waren. Zu solcher Vermuthung giebt mir eine alte griechische Steinschrift beym Reinesius (cl. 3. n. 36. S. 314.) Anlaß, welche meldet, daß bey gewissen Bacchusspielen, die dem K. Severus und seiner Familie zu Ehren angestellet wurden, C. Aelius Agathemerus, ein in andern Wettstreiten siegender Cythersänger, der Nomodikt (ΝΟΜΟΔΕΙΚΤΗϹ) gewesen sey. Dieser Tonkünstler aber ist eben derjenige, von welchem der Cythersänger Anton. Septimius in der oxfurter Steinschrift rühmet, er habe an ihm einen wahren Vater gehabt, und unter ihm als Phonasken (ΥΠΟ ΦΩΝΑΣΚΟΝ) alle seine Siege erlanget. Hieraus erhellet erstlich soviel, daß das Amt eines Phonasken (φωνασκοῦ) von weiterm Umfange gewesen sey, als man sonst glaubet, und daß dieser Ausdruck manchmal auch soviel, als einen Nomodikten (νομοδείκτην) einen Musikdirector bedeute: denn Aelius Agathemerus hatte, wie bey den Severeen, also auch bey andern musikalischen Kämpfen, die Aufsicht darüber geführet; um einerley

Geschäftes willen, wird er in einem Marmor der Phonaskus (φωνασκὸς), im andern aber Nomodikt (νομοδείκτης) genannt: was ist also wahrscheinlicher, als daß man beyde Benennungen gleichgültig müsse gebraucht haben? Wower hat solches aus andern Gründen bewiesen. Zweytens wird aus des Aelius Agathemerus Beyspiele auch soviel klar, daß ein Tonkünstler, der anfänglich selbst um den Preis kämpfte, nach einem wohlgegründeten Ruhme, selbst zum Nomodicten, wo nicht gar zum Athlotheten gewählet werden konnte. Die Ehre, mehrmal gesieget zu haben, verschaffte ihm Ansehen genug, um einer Aufsicht über dergleichen Uebungen würdig geachtet zu werden. Doch beydes habe ich nur beyläufig anmerken wollen, und gehe zur Hauptsache weiter fort. Die gewählten Athlotheten hatten, am Kampftage selbst, die Erlaubniß, Purpurkleider, nebst einem Stabe in den Händen, auch wohl einen Kranz auf dem Haupte, tragen zu dürfen (Faber am angef. Orte S. 67 ff.) Ihnen war auf dem Kampfplatze eine vorzügliche Stelle angewiesen; und sie genossen vor und unter den Uebungen eine außerordentliche Achtung von den kämpfenden Musikern. Ihr Urtheil war entscheidend, und ihm unterwarfen sich dieselben, wenn gleich manchmal eine Partheylichkeit zu vermuthen war. Man kann solches aus dem Betragen der großen Dichter, Aeschylus, Euripides, Menander, schließen, wenn ihren Nebenbuhlern der Vorzug von den Athlotheten war zuerkannt worden. Und soviel von den Richtern in den musikalischen Kämpfen.

Die Kämpfer selbst mußten sich durch eine sorgfältige Bildung, zu einem solchen Kampfe vorbereiten. Natürliche Talente, theoretische Kenntniß, und eine unverdrossene Uebung mußte beysammen seyn, ehe etwas Vollkommnes aus ihnen werden konnte, und ehe sie auf den ausgesetzten Preiß einigen Anspruch machen durften. Wie andre Kämpfer es sich sehr angelegen seyn ließen, ehe sie mit einigem Erfolge vor Versammlungen erschienen; also mußten auch die Tonkünstler keine Mühe ersparet haben, wenn sie öffentlich aufzutreten Lust hatten. Die Stimme mußte wohl ausgebildet, und die kunstmäßige Behandlung eines Instruments weit seyn getrieben worden. Faber führet (S. 43.) eine Stelle aus dem halikarnassischen Dionysius an, woraus klar wird, daß die Feinheit, Zärtlichkeit und Vortrefflichkeit der Stimme und des Tons, das größte Augenmerk bey musikalischen Kämpfen gewesen sey. Keines von beyden wurde ohne außerordentliche Uebung erlanget. Auch das beste Talent kann es ohne diese, in ausübenden Künsten, nicht weit bringen. Glaubte ein Tonkünstler stark genug zu seyn, um in einem Wettstreite mit Ehren zu erscheinen: so mußte er sammt seinen Nebenbuhlern, sich bey den Athlotheten melden,

und seinen Nahmen in das gewöhnliche Verzeichniß der Kämpfer mit eintragen lassen. Der K. Nero selbst ließ sich dieses gefallen (Sveton. in Ner. c. 21.): und dieses gab dem Dio Cassius und andern Römern Anlaß, darüber unwillig zu seyn, daß sich das höchste Oberhaupt so weit herabgelassen, seinen Nahmen in das gedachte Verzeichniß einzutragen, seine Stimme zu üben, und gewisse Gesänge zu studieren (αὐτοκράτορα Αυγουστον ἔς τε τὸ λέυκωμα ἐν τοῖς ἀγωνιστοῖς ἐγγραφόμενον, καὶ τὴν φωνὴν ἀσκοῦντα, μελετοῦντα τε τινὰς ᾠδάς.) Hatten sich die kämpfenden Musiker alle angegeben, so bestimmte das Loos die Ordnung, in welcher sie nach einander auftraten. In den Pythischen Spielen waren sie die ersten unter allen Kämpfern: in andern wurde eine andre Ordnung gehalten. Sollte der Anfang zum Kämpfen wirklich gemacht werden, so hielten die Kämpfer und Athlotheten oder Richter, wechselsweise, Reden an einander: jene versicherten diese, daß sie alles gethan hätten, die erforderliche Geschicklichkeit zu erlangen, und ersuchten sie, voll Ehrfurcht, um Nachsicht bey einem ungefähren und unvorsetzlichen Fehler; und diese munterten jene zum Eifer und zur Unerschrockenheit auf. Dieses erhellet abermal aus dem Beyspiele des Nero, und Faber führet (am angef. Orte S. 216.) noch andre Zeugnisse an, woraus sich diese Gewohnheit schließen läßt. Unter dem Kampfe selbst, mußten sie diese Gesetze beobachten: keiner durfte sich, aus einer vorgeschützten Müdigkeit, niedersetzen; keiner den Schweiß im Gesichte anders, als höchstens mit dem Gewande abtrocknen; u. s. w. Endlich mußten sie, nach geendigtem Kampfe, durch Zeichen mit den Händen ihre Hochachtung gegen die Athlotheten nochmals an den Tag legen, und mit gebogenen Knien, zwischen Furcht und Hoffnung, den endlichen Ausspruch erwarten (Tacitus Annal. 16, 4. Weder der erhaltene Vorzug im Losen, noch andre Vortheile, waren bey gerechten Athlotheten die Triebfedern, einem darunter den bestimmten Preiß ohne Verdienste zu gewähren; sondern bloß derjenige, welcher die größte Geschicklichkeit wirklich bewiesen hatte, wurde gekrönet (Aristides orat. 1. περὶ ῥητορικῆς πρὸς Πλάτωνα). Solches geschah nach einer feyerlichen Bekanntmachung, die ein Herold verrichtete; und diese Handlung selbst war ordentlich mit einem vorzüglichen Lobe des siegenden Musikers verknüpfet. Nach der Krönung genossen sie alle diejenigen Vortheile, welche den heiligen Siegern, den Kreiskämpfern, u. s. w. nach Beschaffenheit der verschiedenen Spiele, gebührten; welche ich hier nicht anführen will, weil ich sie, als bekannt, voraussetzen kann. Ihnen zu Ehren stellten ihre Freunde festliche Mahlzeiten an, und erwiesen durch andre Handlungen, welchen Theil sie an ihrem Siege nahmen. Selbst andre Dichter verfertigten poetische Arbeiten

auf

auf sie, welche da oder dort öffentlich abgesungen wurden. Pindar beschenkte den Flötenspieler, Midas, nach seinem Siege in den Pythischen Spielen, mit einer Ode, welche sein Andenken erhalten hat. Konnten junge Tonkünstler, die einige Ehrbegierde fühlten, bey so feyerlichen und ruhmvollen Anstalten unempfindlich bleiben? konnten sie einen Sieger krönen sehen, ohne zu wünschen, eine gleiche Ehre zu verdienen? konnte es an geschickten Tonkünstlern mangeln, wenn man so viel zu ihrer Aufmunterung that? Nur da mangeln sie wo die Häupter derselben Verächter, ja, wohl gar Feinde der Tonkunst sind.

Leipzig.

Am verwichenen 23ten December wurde das höchste Geburtsfest unsers **Durchlauchtigsten Churfürsten** im hiesigen Concert mit einer deutschen Cantate gefeyert. Die Composition derselben war von dem Herrn Cantor und Musikdirector Doles, und macht diesem geschickten Manne sowohl in Ansehung der angenehmen Melodie und der guten Erfindung, als auch der feurigen Bearbeitung und Ausführung Ehre. Sie bestand aus drey Chören, drey Arien, und denen dazwischen geordneten Recitativen.

An eben dem Tage und zur Feyer eben dieses höchsten Geburtsfestes hat der Rector und Professor des Gymnasii zu Regensburg Herr M. Martini, bey einer öffentlich angestellten Redeübung, die im Druck und unter dem Titel bekannte Musik: Cantate auf die Ankunft der höchsten Landesherrschaft, aufführen lassen. Der Text ist nebst einer Einladungsschrifft des Herrn R. Martini, welche letztere einige Anmerkungen über den sittlichen Geschmack und dessen langsame Ausbreitung enthält, gedruckt worden. Mit dem erstern haben hin und wieder einige Veränderungen vorgenommen werden müssen, um ihn auf die Gelegenheit und den Ort passend zu machen.

Außerdem haben sich vorher noch ein paar auswärtige Virtuosen im hiesigen Concerte mit Beyfall hören lassen. Der eine, Herr Werner, Kammermusicus der Durchlauchtigsten Herzoginn von Weimar ist mit seinem schönen Tone auf dem Fagotte, mit seiner festen und cantablen Spielart von allen hiesigen Kennern und Liebhabern bewundert worden. Der andere, Herr Kistner, Kammermusicus des Markgrafen zu Baden-Baden, gefiel nicht minder auf der Oboe durch einen schönen Ton, durch eine große Fertigkeit und feurige Spielart.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Dreyßigstes Stück.
Leipzig den 23ten Januar. 1769.

Beytrag zu dem Leben des Rameau, aus dem Dictionnaire des hommes illustres.

Rameau wird von der Nachwelt in die Classe jener Männer von Genie gesetzt werden, welche uns der Kunst, die sie ausübten, einen Schritt näher gebracht haben. a) Vor ihm wurden musikalische Stücke nur nach den Verhältnissen geschätzt, die sie zu den Werken des Lulli hatten. Campra, Mouret, Destouches, und alle, die sich bisher auf der lyrischen Bühne gezeigt hatten, schienen das Publicum in dieser falschen Art, neue musikalische Arbeiten zu beurtheilen, bestärkt zu haben. Rameau ist von den neuern Componisten der erste, der sich eine neue Bahn gemacht hat. Die französische Musik in seinen Opern redet nicht mehr für das Herz allein; die Sinne werden erregt, b) angezogen, außer sich gesetzt, durch eine neue Verbindung der Accorde, durch

a) Vermuthlich ist dieß von den theoretischen Arbeiten des Rameau zu verstehen. Es sey fern ihm Verdienste zu entziehen, die man ihm nicht absprechen kann, als wenn man sie nicht einsiehet. Da aber alle die physicalischen Beobachtungen des Rameau, und die darauf gebaueten Folgerungen und Lehrsätze hauptsächlich nur die Harmonie angehen, so scheinen sie den jungen Componisten, der zu ängstlich darauf siehet, von dem andern wesentlichen Theile der Musik, von der Melodie zu weit zu entfernen, und ihn in ein gezwungenes, frostiges und schwerfälliges Wesen hinein zu ziehen, welches man immer den Compositionen des Rameau, und vielleicht nicht ohne Grund, vorgeworfen hat.

b) Kann die Musik, können alle schönen Künste denn auch für das Herz reden, ohne daß die Sinne gerührt werden?

durch eine kühne Vermischung mit Dissonanzen, durch Harmonien, die man bisher für unbrauchbar gehalten hatte, durch Chöre, durch eine Begleitung, wovon die Instrumente, ob sie gleich sehr zahlreich und verschieden sind, sich so durch einander vermischen und vereinigen, daß sie nur ein Ganzes zusammen ausmachen. c) Rameau ist daher als der Schöpfer unserer Instrumentalmusik anzusehen. Wenn er die Vocalmusik nicht eben so glücklich verbessert hat, so liegt es vielleicht daran, daß es einem einzigen Manne nicht gegeben ist, alles zur Vollkommenheit zu bringen. Vielleicht widersetzten sich auch die Ungeschicklichkeit der Sänger seiner Zeit, unsere Hartnäckigkeit, und unsere Vorurtheile, dem, was er zur Verbesserung unsers Recitativs hätte thun können. Denn man muß nicht glauben, daß dieser große Musicus das Fehlerhafte des französischen Recitativs nicht eingesehen habe; eines zweydeutigen Dinges in der Musik, welches halb Gesang, halb Declamation, oder vielmehr weder das eine noch das andere ist.

Rameau hat sich auch durch seine tiefen theoretischen Einsichten in der Musik, und besonders durch sein System d) des Fundamentalbasses, ingleichen durch die Entdeckung des Phänomens bey erklingenden Körpern, wovon man in seinen Schriften nähern Unterricht findet, berühmt gemacht. Die, die diesen Mann persönlich gekannt haben, wissen, daß er von Gestalt ziemlich lang, aber dabey außerordentlich mager war. Seine Gesichtszüge waren groß und ausdrückend, und zeigten von der Festigkeit seines Characters. Man fand etwas trotziges und widerwärtiges an ihm, wenn man das erstemal mit ihm sprach; wenn man aber öfterer mit ihm umgieng, fand man ihn sehr aufrichtig und freymüthig. Das kriechende Wesen und die Kunstgriffe kleiner Geister waren ihm unbekannt. Er war groß genung, daß er nicht Ursache hatte neidisch zu seyn; er lobte daher mit Aufrichtigkeit und mit Vergnügen, einen jeden, der Lob verdiente; und was ihm noch mehr zum Ruhme gereicht, ist, daß

c) Wenn hier eine vernünftige Bedeutung statt haben soll, so ist es nichts neues und unerhörtes, nichts was dem Rameau zum besondern Ruhme gereichen kann, sondern grade das, was überall so ist, und so seyn muß.

d) In der That ist dieses von allen rameauischen Speculationen das beste; aber es ist noch einem künftigen Rameau vorbehalten, alle die Vortheile daraus hervor zu suchen, die zur Aufklärung und zur nähern Bestimmung gewisser musikalischer Wahrheiten dienen können.

daß er gegründeten Critiken, die ihm verständige Leute machten, gern Gehör gab, so sehr er auch für sich hätte eingenommen seyn können. e)

Die Talente des Rameau wurden nicht recht bekannt, da er anfänglich nur Organist in verschiedenen Kirchen war. Er hatte unter diesen Umständen einen Contract mit dem Domcapitel zu Clermont in Auvergne gemacht; er fand aber gar bald, daß er sich in dieser Stadt nicht recht zeigen könnte. Das Bewustseyn seiner Kräffte erregte in ihm den Wunsch, sich in der Hauptstadt des Königreichs bekannt zu machen. Er hielt verschiedenemal vergebens um die Erlassung seiner Dienste an; seine vorzüglichen Talente aber machten ihn dem Capitel zu schätzbar, als daß es in dieselbe f) hätte willigen sollen. Diese Verweigerung nöthigte den Rameau zu einem außerordentlichen Mittel zu greifen, das zwar allemal zu tadeln ist, aber doch die verlangte Wirkung that. Er setzte sich in der Frühmetten (salut du matin) am Sonnabende in der Octave des Frohnleichnamsfestes auf die Orgel, spielte aber nur zum ersten und zweyten Verse, schlug sodann die Thüren mit Geräusche zu, und gieng davon. Man glaubte der Balkentreter habe es versehen, da die Orgel außen blieb, und es wurde nichts daraus gemacht. In der Vesper aber, war es nicht möglich, sich noch einmal zu irren, und man sahe wohl, daß Rameau sich vorgesetzt hatte, Mißvergnügen zu erwecken, und dadurch das seinige an den Tag zu legen. Er zog die unangenehmsten Register der Orgel, und wälzte sich in allen möglichen Dissonanzen herum. Vergebens gab man ihm das gewöhnliche Zeichen, daß er aufhören sollte; man sahe sich genöthigt einen Chorknaben abzuschicken; so bald dieser kam, gieng Rameau von der Orgel weg, und zur Kirche hinaus. Er hatte indeß mit so vieler Kunst gespielt, daß die Kenner sagten, Rameau allein sey im Stande, so g) unangenehm zu spielen. Das Capitel ließ ihm darüber einen Verweis geben, aber er gab zur Antwort, er werde nie anders spielen, wenn man ihm dem Abschied länger abschlüge. Man sahe nun wohl, daß man ihn nicht auf andere Ge-

e) Siehe hier, rechtschaffener Musiker, siehe hier dein Bild, und schäme dich, wenn du ihm nicht ähnlich bist!

f) Und dieses macht dem Capitel Ehre, mehr als gewissen andern Orten, die sich leicht zufrieden geben, wenn sie einen vortrefflichen Organisten verliehren sollen, weil sie schon einen schlechtern an seine Stelle haben.

g) Man muß also das Unangenehme der Kunst nicht mit dem Unangenehmen der Ungeschicklichkeit verwechseln. Es wird zwar von beydem gesagt, daß es nichts tauge; aber es ist doch ein Unterschied.

danken bringen würde, und man willigte in sein Begehren. Der Contract wurde aufgehoben, und den folgenden Tag gab Rameau sein Vergnügen und seine Erkenntlichkeit dadurch zu erkennen, daß er ganz vortreffliche Stücke auf der Orgel spielte. Den Donnerstag in der Octave des Festes, an welchem Tage er zum letztenmale spielte, übertraf er sich selbst. Er brachte so viel zärtliches, feines, starkes, brillantes und harmonisches in sein Spiel, daß er in den Seelen der Zuhörer alle die Empfindungen erregte, die er sich vorgesetzt hatte, und die das Bedauern, daß man ihn verliehren sollte, noch lebhafter machten.

Die erste Oper des Rameau ist Hyppolite & Aricie, die er im J. 1733 verfertigte. Er war damals funfzig Jahre alt, und hatte noch nichts, als eine Sammlung von Clavierstücken herausgegeben. Es ist dieses ein sonderbarer Umstand vom Rameau, wovon nur der einzige Milton noch als ein Beyspiel angeführt werden kann, daß ein Talent, welches bloß durch Einbildungskraft und Enthusiasmus erzeugt wird, sich nicht eher gezeigt hat, als in einem Alter, wo alle andern Talente abzunehmen scheinen. Der Abbe' Pellegrin verfertigte dem Rameau den Text zu dieser Oper, wogegen er ihm einen Wechsel auf funfzig Pistolen gegeben hatte. Da der erste Act probirt wurde, war der Poet zugegen, und die häufigen Schönheiten dieser Musik rührten ihn so sehr, daß er dem Verfasser um den Hals fiel, den Wechsel zerriß, und dabey sagte, von einem solchen Componisten, wie er, habe man dergleichen Versicherungen nicht nöthig. Nachdem diese Oper zum erstenmale aufgeführt war, fragte der Prinz von Conti den Campra, was er davon urtheilte, und dieser gab zur Antwort: „Monseigneur, es ist so viel Musik da„rinne, daß man zehn Opern daraus machen könnte.„ Eben dieser Componist, der von dieser neuen Art der Musik in Verwunderung gesetzt war, rief bey einer andern Gelegenheit aus: „Sehet da einen Mann, der uns alle ver„dunkeln wird!„ Diese Lobeserhebungen machen dem Campra nicht weniger Ehre, als dem Rameau.

Es hieße den Menschen schlecht kennen, und sich einen schlechten Begriff von den Talenten des Rameau machen, wenn man sich einbilden wollte, daß er keine Feinde gehabt habe. Dieser berühmte Mann sahe sich öfters genöthigt, die gute Aufnahme seiner Opern durch die Einnahme von den Vorstellungen zu beweisen, weil verschiedene von seinen Nebenbuhlern aus Neid den Fall derselben ausposaunten, um die Einwohner in den Provinzen und in auswärtigen Ländern wider ihn einzunehmen. Der Componist Mouret ließ seinen Neid gegen den Beyfall des Reformators der französischen Musik am meisten merken.

Man

Man erzählt, daß dieser Musicus, da er im Kopfe verrückt, und zu Charenton eingesperret worden war, in den Anfällen der Narrheit beständig das schöne Chor der Teufel aus dem vierten Acte des Castor und Pollux gesungen habe, welches sich anfängt: Qu' au feu du tonnere le féu des enfers déclare la guerre.

Monteclair, ein anderer Widersacher des Rameau, dessen Person und Werke er überall herunter machte, konnte sich nicht enthalten, als er das galante Indien vorstellen gesehen hatte, dem Componisten das Vergnügen zu bezeugen, das er bey einer Stelle in dieser Oper empfunden hatte, welche er ihm anzeigte. Rameau, der ihn zum Loben eben so ungeschickt fand, als er es im Tadeln gewesen war, sagte zu ihm: „Mein Herr, die Stelle, die Sie „loben, ist gleichwohl gegen die Regeln, denn es sind drey auf einander fol„gende Quinten darinne;„ ein großer Fehler bey kleinen Componisten, welchen Monteclair dem Rameau öfters vorgeworfen hatte.

Man wird vielleicht einige besondere Umstände von der Art, wie Rameau seine Opern componirte, mit Vergnügen lesen. Sie sind meistentheils aus der historischen Lobrede, die man ihm gehalten hat, aus Journalen und Briefen gesammelt. Wenn er das Stück vom Dichter bekam, las er es verschiedenemal durch, überdachte, declamirte es, und nöthigte den Verfasser oft, Aenderungen darinne zu machen, welche seine Geduld auf die Probe stellten: Rameau componirte insgemein mit einer Violin in der Hand, bisweilen setzte er sich auch an sein Clavier. Er kam sodann in eine Art von Enthusiasmus, und überließ sich einem declamatorischen Feuer, wenn sein Genie ihn, wie er wünschte unterstützte; wenn es ihm aber nicht beystand, gerieth er in eine Art von h) mürrischer Wuth (fureur chagrine); und wehe dem, der ihm sodann in den Weg kam!

Eine Seltenheit, die man in die Classe derer setzen muß, von denen bloß Rameau ein Beyspiel giebt, ist, daß er nie einen andern Lehrmeister in der Composition gehabt, als sich selbst. Er hatte sich von Jugend an auf die Instrumentalmusik gelegt, und sie war ihm aus diesem Grunde weit leichter zu componiren, als die Vocalmusik.

h) Wunderlich! Als ob Rameau nicht hätte wissen können, daß sich der menschliche Geist nicht zu allen Stunden gleich ist, und man zu Arbeiten des Genies nur die glücklichen Stunden ergreifen müsse. In der That sehen auch einige Stücke des Rameau diesen fureur chagrine, dieser invita Minerva ähnlich.

Ob gleich Natur und Fleiß alle Eigenschaften bey ihm vereinigten, welche einen großen Musicus ausmachen, so sang er doch das, was er gehört hatte, schlecht. i) Niemand indeß trug das, was er selbst erfunden hatte, lebhafter vor, und konnte über die Ausführung eines Stücks, das in seiner Gegenwart aufgeführt wurde, genauer und richtiger urtheilen.

Man bedenke die Ungeschicklichkeit der Spieler im Orchester k) der Oper zu Paris, als Rameau anfieng sich auf der lyrischen Bühne zu zeigen, und man wird sich noch immer nur einen schwachen Begriff von der Geduld machen, die er bey den Proben seiner Opern nöthig hatte. Er sahe sich sogar genöthigt ganze Stücke zu verändern, worinne enharmonische l) Stellen vorkamen, weil es nicht möglich war, daß sie rein gespielt werden konnten.

Wenn man Proben von seinen Opern machte, setzte er sich insgemein ins Parterr, und wollte da allein seyn. Wenn ihm jemand zu nahe kam, hielt er ihn mit der Hand von sich ab, ohne mit ihm zu reden, und ohne ihn anzusehen. Wenn er dem Orchester etwas zu sagen hatte, that er es mit solchem Eifer, daß ihm der Mund trocken wurde, da er denn immer etwas frisches Obst essen mußte, um mit Reden fortfahren zu können. Eben dieses wiederfuhr ihm auch bisweilen in Gesellschaft, so daß er öfters, wenn er am eifrigsten sprach, auf einmal schwieg, das Maul aufsperrte, und durch Zeichen zu verstehen gab, daß er nicht mehr reden könnte.

Kein

i) Dieses Phänomen, daß fremde Arbeiten schlecht, eigene aber mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit vorgetragen werden, ist so selten nicht. Die Ursachen dazu mag der Leser selbst aufsuchen; ob sie auf den Rameau passen werden, können wir nicht sagen.

k) Sollten sie seitdem viel besser geworden seyn? Rousseau sagt, daß die meisten wenig und nichts von der Musik verstünden; er tadelt an ihnen, eine übertäubende Gewohnheit zu kratzen, zu stimmen und unaufhörlich mit großem Geräusche zu präludiren, ohne daß sie je rein zusammen stimmen; er nimmt noch den französischen Leichtsinn, die schlechten Instrumente, die ungleiche Besetzung der Stimmen u. s. w. hinzu, um uns einen Begriff des französischen Orchesters zu geben, der gewiß in keiner mittelmäßigen Stadt in Deutschland oder Italien gebilligt werden würde.

l) Ein verständiger und vorsichtiger Componist vermeidet am liebsten solche schlüpfrigen Stellen, da auch ohne sie die Harmonie reich genug ist. Hasse hat sich ihrer selten bedient, und sein Orchester war gewiß im Stande sie vorzutragen.

Kein Musicus hatte vielleicht eine empfindlichere Seele, und ein feiner Gehör. Die Musik hat ihm öfters Thränen ausgepreßt; und wenn man seine Opern probirte, wurde er den geringsten m) falschen Griff gewahr. Er zeigte sogar öfters mit dem Finger auf denjenigen, der den Fehler begieng.

Die Opern dieses gelehrten Componisten haben immer bey ihren Wiederholungen mehr Beyfall und Zulauf gehabt, als in ihrer Neuheit. Die Ursache ist ohne Zweifel diese, daß das französische Ohr, nachdem es mit den einzelnen Zügen einer starken und bilderreichen Musik bekannter geworden war, das Ganze derselben besser faßte, ohne welches alle Musik weiter nichts als ein harmonisches Geräusch ist; außerdem konnte auch das etwas beytragen, daß die Aufführung besser war, weil die Musici sich mehr geübt hatten.

Die Oper Zoroaster ist in italiänische Verse übersetzt worden, und wurde während dem Carneval im Jahr 1751, mit großer Pracht und vielem Beyfalle, auf dem königlichen Theater zu Dreßden aufgeführt. Außer dem schönen Chore im ersten Act: Trembles, trembles, fuis nos pas, zu welchem man eine italiänische Uebersetzung gemacht hatte, die der Musik und der Absicht sehr angemessen war, behielt man noch alle großen musikalischen Gemälde der französischen Oper bey, so wie den prächtigen Marsch zur Anbetung der aufgehenden Sonne im zweyten Act; man fieng auch mit der Ouvertüre an, wovon man eine aus dem Französischen übersetzte Erklärung gab. Es ist dieß eine Ehre, welche noch keinem unserer Componisten vor dem Rameau wiederfahren war.

Man weis auch, daß seit langer Zeit die Melodien der Operntänze dieses berühmten Componisten in Italien auf den n) Theatern gebraucht werden.

Die Fortsetzung folgt künftig.

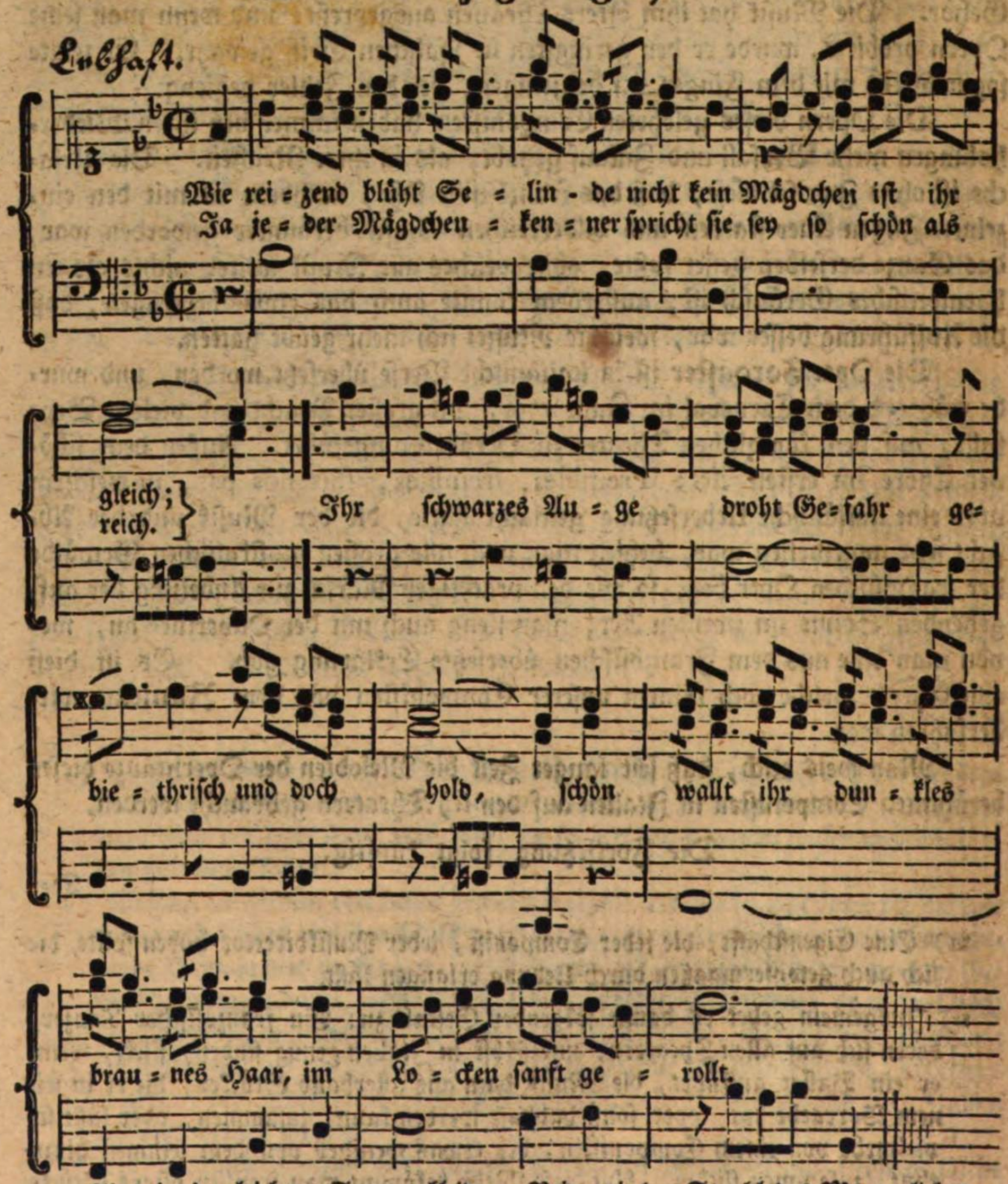
Der

m) Eine Eigenschafft, die jeder Componist, jeder Musikdirector haben sollte, die sich auch gewissermaaßen durch Uebung erlangen läßt.

n) Insgemein gehet es damit folgender Gestalt zu: Ein französischer Tänzer, deren sich auf allen Theatern, und selbst in Italien genug finden, flickt, wenn er ein Ballet aufführt, die Musik dazu aus allerhand Stücken, die er in seinem Vorrathe hat, oder sonst habhaft werden kann, zusammen, oder läßt sie vielmehr von einem Componisten, der etwas weniges von dem seinigen hinzu thut, zusammen flicken. Auf diese Weise bekömmt man freylich öfters Stücke von Rameau, von Mondonville, und andern zu hören. Uebrigens räumt man den Franzosen einen Vorzug in der Tanzmusik ein, den wir ihnen auch nicht streitig machen mögen.

Der einzige Fehler.

Lustsaft.



2. Sie reizt im leichten Sommerkleid,
Des Sommers Ebenbild!
Sie reizt auch, trotz des Winters Neid,
Im Zobel eingehüllt,
Rein wie der Strahl des Morgenlichts
Glänzt Busen, Stirn und Hand,
Gewiß, es fehlt Selinden nichts
Als Tugend und Verstand.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 30ten Januar. 1769.

Fortsetzung des Beytrags zum Leben des Rameau.

Das Publicum zu Paris ließ eines Tages den Talenten dieses berühmten Mannes, auf eine sehr ins Auge fallende Art, Gerechtigkeit wiederfahren. Es wurde seine Oper Dardanus vorgestellt, und er hatte sich auf das Amphitheater gesetzt. Da man ihn gewahr wurde, wandten sich die Zuschauer alle gegen ihn, und schlugen eine Viertelstunde lang in die Hände; nach der Oper begleitete man ihn mit dieser Beyfallsbezeugung bis auf die Treppe. Diese Begebenheit ist um so viel merkwürdiger, weil Rameau sich gern den Augen der Zuschauer entzog, so viel ihm möglich war. Wenn er bey den Vorstellungen seiner Opern zugegen war, kroch er sonst allzeit in eine kleine Loge, und verbarg sich darinne, so gut er konnte. Er gestand eines Tages einem seiner guten Freunde, daß er den Complimenten gern aus dem Wege gienge, weil sie ihn in Verlegenheit setzten, und er nicht wüßte, was er darauf antworten sollte.

Rameau hat Opern, Clavierfuiten und andere musikalische Stücke verfertigt; er hat auch über seine Kunst verschiedene Tractate geschrieben, und wenn man wissen will, aus welchen von diesen verschiedenen Werken er das meiste machte, so scheinen es seine theoretischen Arbeiten zu seyn, welche seine ganze väterliche Zuneigung an sich zogen. Man hat ihn sogar sagen gehört, daß er die Zeit bedaure, die er auf die Composition gewendet hätte, weil er sie für die Untersuchung der Grundsätze seiner Kunst für verlohren achtete.

Dieser gründliche Theoretiker wollte beweisen, daß uns die Harmonie natürlich sey, und führt in seinem Tractate, über die Art die Stimme zu bilden, folgende seltsame Anecdote an. Ein gemeiner Mann, über siebzig Jahr alt, der nie von der Musik etwas verstanden, und nur seit kurzer Zeit ange-

fangen hatte, die Schauspiele zu besuchen, weil es ihm seine Glücksumstände nicht eher erlaubt hatten, war eines Tages auf dem Parterre zu Lyon, da eine Oper vorgestellt wurde, und fieng an ziemlich laut und stark den Fundamentalbaß a) zu einem Gesange zu singen, wovon der Text Eindruck bey ihm gemacht hatte.

Rameau lehnte es in den letzten Jahren seines Lebens gänzlich von sich ab, an einer neuen Oper zu arbeiten. Als man ihn darüber sehr bat, sagte er, die Einbildungskraft wäre in einem alten Kopfe abgenutzt, und man handele nicht weislich, wenn man in einem solchen Alter in den Künsten arbeitete, deren Hauptwerk auf die Erfindung ankäme.

Rameau war königlicher Cabinetscomponist b). Der König hatte ihm im Jahr 1764 einen Adelsbrief gegeben, und es war ihm sogar der Orden Sanct-Michael zugedacht, als er den 22ten September desselben Jahres starb. Er wurde den folgenden Tag zu Saint-Eustachius begraben, wo auch Lulli sein Grabmal hat. Die königl. Academie der Musik ließ ihm eine Todtenmesse halten, wo verschiedene schöne Stücke aus den Opern Castor und Dardanus zu den Gebeten eingerichtet wurden, die man bey dergleichen Gelegenheiten zu singen pflegt. Man erinnert sich hierbey des Gemähldes der Verwandlung, das die Schüler des berühmten Raphael dem Sarge gegen über stellten, als man ihm sein Leichenbegängniß hielt. Man konnte diese beyden Künstler nicht würdiger loben, und dem Publico den Verlust, den es erlitt, nachdrücklicher zu erkennen geben.

So weit der Verfasser des Dictionnaire. Ihr Rameaue der Deutschen, wenn werden die Großen der Erde gegen euch so gütig seyn? Wenn wird eure Nation so viel patriotischen Eifer gegen euch bezeigen?

Ein Verzeichniß der theoretischen Werke des Rameau, der von ihm componirten Opern und Clavierstücke, nebst einem zu seinem Lobe verfertigten Sinngedichte, findet man in Marpurgs Beyträgen im 1ten Bande S. 455. Der Verfasser der vermischten Gedanken, ebendas. im 2ten Bande S. 200. fället vom Rameau folgendes Urtheil: „Es ist etwas eigenes mit dem Herrn Rameau. Man sagt von ihm, sein moralischer Character solle eben nicht „der schätzbarste seyn. Ich bin aber nicht in Frankreich gewesen, noch weniger „habe

a) So haben wir bisweilen in der Kirche unmusikalische Sänger gehört; es war nicht die Melodie, nicht der Baß, auch keine von den Mittelstimmen, was sie sangen; es gieng mehrentheils aus einem Tone: vielleicht war es der Fundamentalbaß.

b) Compositeur de la Musique du cabinet du Roi.

„habe ich mich über seine Person, unmittelbar oder mittelbar betrachtet, zu beklagen. Aber ihn als einen bloßen Tonkünstler anzusehen, so könnte man ihn „von fünf verschiedenen Seiten betrachten. Erstlich wird sein Buch von der „Harmonie von einigen Personen sehr gerühmt, und ob sie gleich nicht alles, „was darinne vorkommt, annehmen, so sagen sie doch, daß man sowohl viel „neues, als gründliches darinne antreffe. Ein Freund hat solches Buch und „überhaupt des Herrn Rameau Lehren von der Composition, den Deutschen c) „gemeiner machen wollen. Es wäre dieses nicht schlimm; denn wenn Herr Ra„meau auch nicht von halb Frankreich verehrt würde, wie doch geschieht, so ist „es doch niemals schlimm, über eine Sache allerley Personen, besonders von „verschiedenen Nationen zu hören und zu lesen. Ferner soll Herr Rameau ein „so guter Organist seyn, daß er aus dem Stegreif eine Fuge mit etlichen Sub„jecten schön ausführen kann; eine Geschicklichkeit, die nur noch wenig Orga„nisten in Deutschland besitzen, wo doch der Sitz des Fugenspielens seyn soll. „Weiter hat man verschiedene andere Handsachen fürs Clavier von ihm, unter „denen mir allerley, besonders kleine Stücke, insonderheit auch diejenigen, de„ren man sich in einigen unserer Balletten bedienet, recht gut gefallen. Nächst„dem ist er ein berühmter Opercomponist. Allein was soll ich in diesem Betracht „zu dem großen Beyfall sagen, den man ihm giebt? Sollten seine Opern so „gar anders klingen, als sie aussehen? Verschiedene, gar nicht übereilte Kunst„richter, und sonst große Liebhaber des Gründlichen, glauben, darinn nichts „sonderbares, und vielmehr viel mittelmäßiges zu finden. Ich sollte meynen, „eine Oper verdienet doch, daß der Componist sich durch etwas Neues und Aus„gesuchtes hervor thut; und ich dächte doch, Herr Rameau müßte es auch thun, „weil er doch nun von halb Frankreich verehret wird.“

Aus Rousseau Dictionnaire.

Den Tact schlagen, heißt die Zeitmaaße desselben durch eine Bewegung mit der Hand oder mit dem Fuße andeuten, wodurch die Dauer eines jeden bestimmt wird, und alle zu einerley Tactart gehörende Tacte in der Ausführung, in Absicht auf die Länge der Zeit, einander gleich gemacht werden.

c) Das ist geschehen, theils durch des Herrn Marpurgs Handbuch beym Generalbasse und der Composition, theils durch des Herrn d'Alemberts systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst, deren Uebersetzung wir gleichfalls dem Herrn Marpurg zu danken haben.

Es giebt Tactarten, die nur einen Tacttheil haben, und so geschlagen werden; andere haben zwey, drey oder vier, welches die größte Anzahl der Tacttheile ist, die sich in einem Tacte befinden können: und noch kann ein aus vier Theilen bestehender Tact in zween zweytheilige Tacte getheilt werden. In allen diesen verschiedenen Tactarten ist der Niederschlag allzeit auf der Note, welche unmittelbar hinter dem Tactstriche stehet; der Aufschlag ist immer auf der Note, die vor dem Tactstriche vorher gehet, es müßte denn die Tactart nur aus einem Tacttheile bestehen; und auch alsdann muß man einen zweyten oder schwachen Tacttheil annehmen, weil man nicht niederschlagen kann, ohne aufgehoben zu haben. a)

Der Grad der geschwinden oder langsamen Bewegung, die man dem Tacte giebt, hängt von verschiedenen Dingen ab. 1) Von dem Werthe der Noten, aus welchen der Tact bestehet. Man siehet wohl ein, daß eine runde oder ganze Tactnote länger dauern müsse, als eine Viertelnote. 2) Von dem italiänischen oder deutschen Worte, welches man insgemein im Anfange eines Stücks findet: Munter, geschwind, langsam u. s. w. Alle diese Worte zeigen die verschiedene Art der Bewegung an, wenn gleich die Tactart öfters einerley ist. 3) Von dem Character des Stücks selbst, welches, wenn es von guter Hand ist, die richtige Bewegung sogleich selbst zu erkennen giebt. b)

Die

a) Nicht deswegen allein, sondern die Natur des Rhytmus oder Metrums läßt es nicht anders zu, daß also die aus einem Tacttheile bestehende Tactart des Herrn Rousseau ein Unding ist. Man lasse sie auch bestehen woraus man will, aus Achteln oder Vierteln, aus halben oder ganzen Tacten, so werden doch diese immer noch in zween geringere Theile abgetheilt werden können: $\frac{1}{8}$ wäre sodann $\frac{2}{16}$; $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{8}$; $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{4}$; $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$; und wenn ein Componist dergleichen eintheilige Tactarten vorzeichnete, würde es doch für nichts anders als eine Grille oder Spaß angesehen werden können. Wir haben einmal einen $\frac{5}{4}$ Tact gesehen; der Einfall des Componisten war schnurrig; er selbst aber hat es gewiß für keine brauchbare Tactart gehalten. Eine sehr gründliche und ausführliche Abhandlung über die Natur und Beschaffenheit der verschiedenen Tactarten findet man im 1sten Theile der critischen Briefe über die Tonkunst. S. 97.

b) Statt dieses dritten Puncts hätte Herr Rousseau lieber den Geschmack und die Einsicht desjenigen setzen mögen, der ein Stück aufführt, oder vorträgt. Denn wir haben einst ein vortreffliches Oratorium von der Composition des Herrn Hasse aufführen hören, wobey vom Anfange bis zum Ende die Bewegung

Die Franzosen schlagen den Tact nicht so, wie die Italiäner. Diese schlagen in der viertheiligen Tactart die beyden ersten Theile nieder, und heben die beyden andern in die Höhe; sie schlagen auch unter drey Theilen die ersten beyden nieder, und heben das dritte auf. Die Franzosen schlagen nur den ersten Tacttheil nieder, und bemerken die andern mit einer verschiedenen Bewegung der Hand zur Rechten und Linken. Die französische Musik hätte indeß einer deutlichen Tactgebung weit nöthiger als die italiänische, denn der Tact ist in ihr selbst nicht so fühlbar, ihre Bewegung hat keine natürliche Gleichheit und Genauigkeit: man eilt, man hält an, so wie es dem Sänger bequem ist. Wie werden die Ohren in der Oper zu Paris nicht von dem unangenehmen und beständigen Schlagen mit dem Stocke desjenigen, der den Tact giebt, und den der kleine Prophet c) im Scherz mit einem Holzhacker vergleicht, beleidigt. Aber es ist ein unvermeidliches Uebel; ohne diesen Stock würde man vom Tacte gar nichts gewahr werden: denn in der Musik selbst ist er nicht zu bemerken; daher auch die Fremden die Bewegung der französischen Arien nie inne werden. Wenn man Achtung darauf giebt, so wird man bemerken, daß hierinne ein wesentlicher Unterschied der französischen und italiänischen Musik anzutreffen sey. In Italien ist der Tact die Seele der Musik; er ist es, der ihr jenen Accent giebt, der sie angenehm macht; er ist es, der den Musicus in der Ausführung regiert. In Frankreich hingegen regiert der Musicus den Tact; er entkräfftet und verunstaltet ihn ohne Bedenken. Was sage ich? der gute Geschmack erfodert, daß man das Tactschlagen nicht merken läßt; eine Vorsicht, wozu eben nicht viel gehört. Die Oper zu Paris ist das einzige Theater in Europa, wo man den Tact schägt, ohne ihm zu folgen; an allen andern Orten folgt man ihm, ohne ihn zu schlagen.

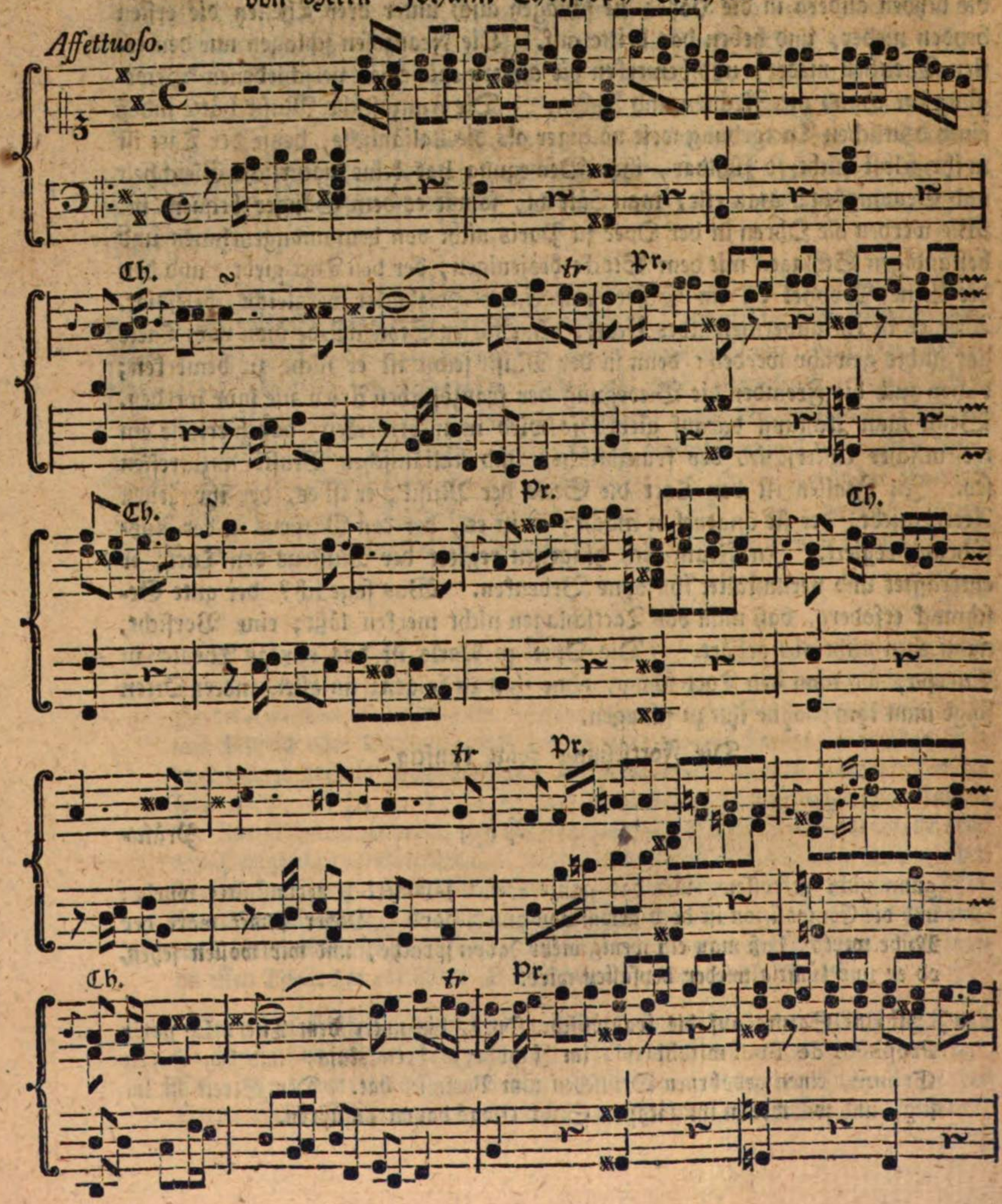
Die Fortsetzung folgt künftig.

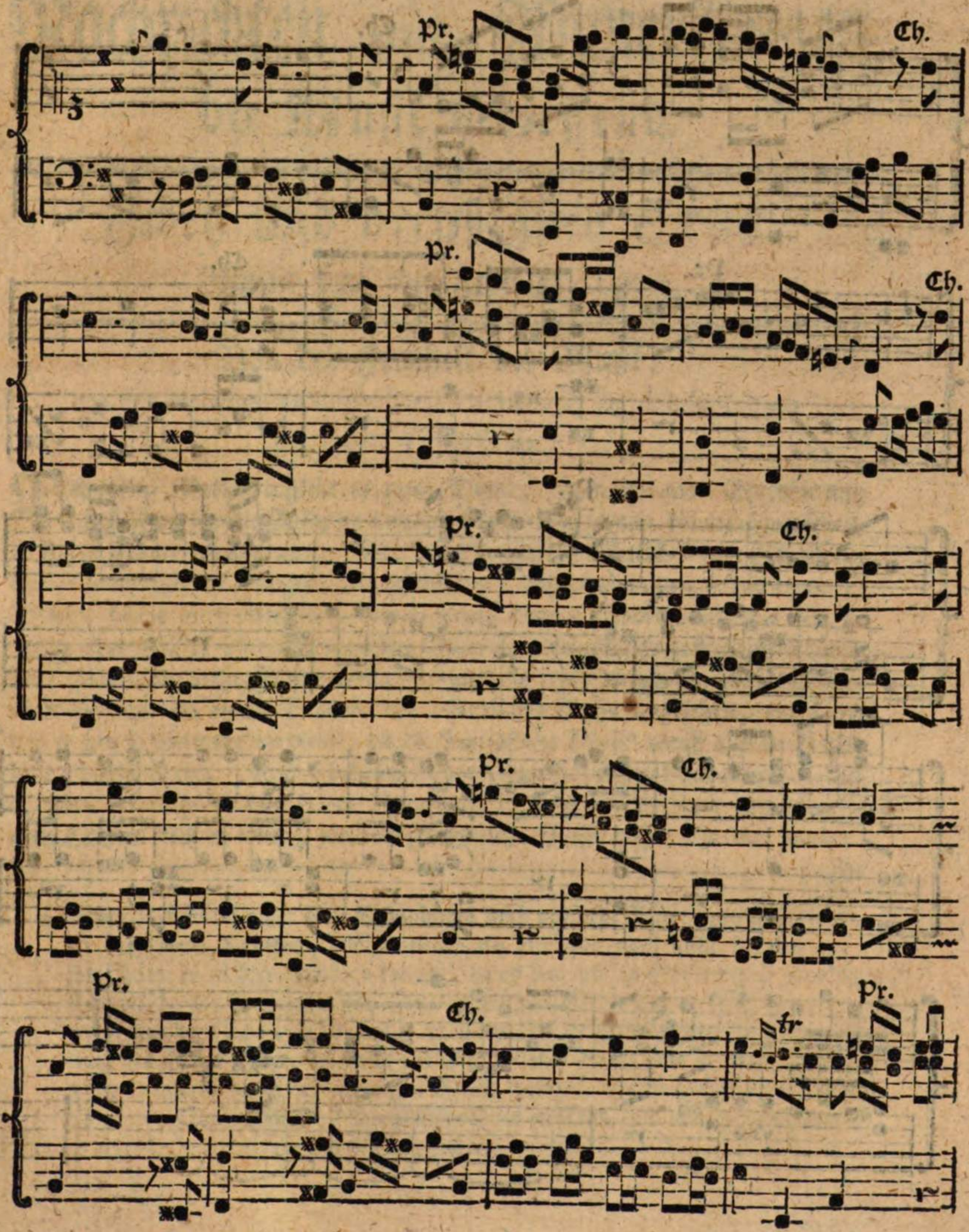
gung nicht getroffen, und das ganze Stück jämmerlich verunstaltet wurde; und die Composition ist doch gewiß von guter Hand. Dieser Punct wäre der Mühe werth, daß man ein wenig mehr davon spräche, und wir wollen sehen, ob er uns künftig wieder beyfallen wird.

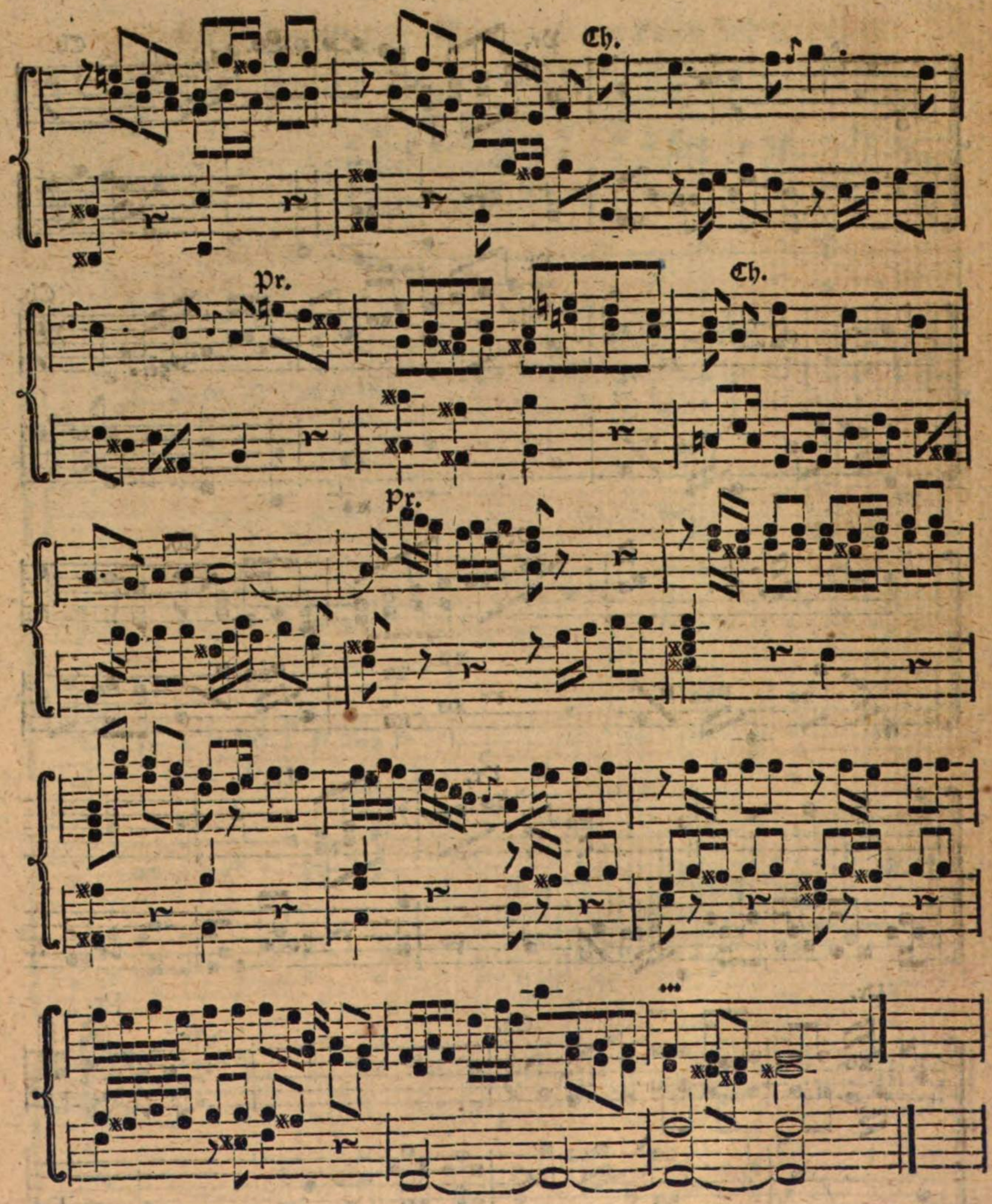
c) Ist eine Satyre auf die französische Oper, die unter dem Titel: Le petit Prophéte de Boehmischbroda im Jahr 1753 herauskam, und den Herrn Grimm, einen gebohrnen Deutschen zum Verfasser hat. Der Streit ist lustig, und wir wollen im nächsten Stück etwas davon anführen.

Präludium zu: Mitten wir im Leben sind ꝛc.

von Herrn Johann Christoph Richter.




Pr.
Ch.
Pr.
Ch.
Pr.
Ch.
Pr.
Ch.
Pr.
Ch.
tr
Pr.


Ch.
Pr.
Ch.
Pr.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwey und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 6ten Februar. 1769.

Von der Freyheit der Musik,
aus den Melanges de litterature, d'histoire et de philosophie par Mr. *d'Alembert.*

Bey allen Nationen giebt es zwey Dinge, gegen die man Ehrerbietung haben muß: die Religion und die Regierung; man könnte hinzusetzen, es sey in Frankreich noch ein drittes: die National-Musik. Herr Rousseau hat es indeß gewagt, sie herunter zu machen, und zwar in dem berüchtigten a) Briefe, der so stark bestritten, und so wenig widerlegt worden ist; die Wahrheiten aber, die er über diesen großen Gegenstand drucken zu lassen sich erkühnt hat, haben ihn mehr Feinde gemacht, als alle seine paradoxen Meynungen; man hat ihn als einen Stöhrer der öffentlichen Ruhe angesehen; ein Titel, den er um so vielmehr verdient, da die französische Musik gewiß alle in Ruhe läßt, die sie hören. Einige behaupten dem ohngeachtet, und mit eben so vielem Grunde, man hätte den Herrn Rousseau lieber einen Stöhrer des öffentlichen Lärms nennen sollen, weil die französische Musik dessen sehr viel macht.

In

a) Herr d'Alembert hat diese Abhandlung noch vor dem Jahre 1760 geschrieben, da des Herrn Rousseau Dictionnaire de Musique noch nicht heraus war, sonst hätte er es hier anführen können, da es darinne an Spöttereyen über die französische Musik nicht fehlt. Der angeführte Brief, sur la Musique françoise kam im Jahr 1753 heraus. Wir machen die schön geschriebene Abhandlung des Herrn d'Alembert hier um so viel lieber durch eine deutsche Uebersetzung bekannt, da sie den comischen Streit berührt, der im Jahr 1753 zu Paris über die italiänische und französische Oper entstand, und von dem wir etwas zu erzählen im vorigen Stück versprachen.

In den ernsthaftesten Materien ist es unsern Schrifftstellern erlaubt die Nation durchzuziehen; man wird wohl aufgenommen, wenn man uns beweiset, daß wir in der Handlung, im Staatsrechte, in den großen Grundsätzen der bürgerlichen Gesetzgebung nur noch Kinder sind; aber es ist ein Verbrechen, wenn man uns sagt, daß wir in der Musik nur noch stammeln. Die meisten Leser des Genfer Bürgers waren der Meynung, man sollte eben so mit ihm verfahren, wie mit jenem Künstler Griechenlandes, den ernsthafte obrigkeitliche Personen aus dem Vaterlande jagten, weil eine Saite mehr auf die Leyer bringen wollte. Sollten wir wohl den Grundsatz des Plato angenommen haben, daß alle Veränderungen in der Musik auch eine Veränderung der Sitten nach sich zögen? Wenn das unsere Furcht ist, so können wir ruhig seyn: unsere Sitten sind zu einem Grade der Vollkommenheit gebracht, wo sie durch keine Veränderung etwas verliehren können.

Die italiänischen Sänger b), die vor sechzehn Jahren aus Italien kamen, und mit denen man die Unvorsichtigkeit begieng, daß man sie auf dem Theater der Oper öffentlich auftreten ließ, sind die unglückliche Veranlassung zu dem Schreiben des Herrn Rousseau, und die Ursache eines heftigen bürgerlichen Krieges gewesen, den dieses Schreiben unter uns erregte. Dieser Krieg könnte die gemeine Meynung widerlegen, als ob die Franzosen, ihrer Unbeständigkeit und ihres Leichtsinns wegen, nicht im Stande wären, sich lange mit einerley Sache zu beschäfftigen. Ein Jahr und länger haben unsere Schriften nur von dieser Materie gehandelt; unser getheiltes Parterre sahe zwoen einander im Gesicht stehenden Armeen ähnlich, die bereit sind einander in die Haare zu gerathen; und dieser Zeitraum eines Jahres, der zu guten oder schlechten Untersuchungen über die Musik angewandt wird, ist gewiß sehr ansehnlich für ein Land, wo man nur zween Tage von einer verlohrnen Schlacht spricht, und sogar am zweyten schon Liederchen auf den General singt. Unser musikalischer Krieg

b) Die Franzosen nennen sie, als comische Sänger, mit den nicht gar ehrbaren Nahmen Bouffons und ihre Anhänger Bouffonistes. Sie kamen im Jahr 1752 nach Paris, und spielten den 1ten August zum erstenmale La serva padrona ein Intermez von Pergolesi, mit der Oper Acis und Galathea von Lulli, zugleich. Die Namen der in Paris damals auftretenden italiänischen Sänger sind folgende. Sgr. *Piedro Manelli*, Sgra. *Anna Tonelli;* Sgr. *Giuf. Cosimi;* Sgr. & Sgra. *Lazzari;* Sgr. *Guerrieri;* und Sgra. *Rossi*, denen im folgenden Jahre noch einige nachfolgten.

Krieg war aber auch unvermerkt und seit langer Zeit, so wie alle großen Begebenheiten, welche Staaten in Unruhe setzen sollen, vorbereitet worden. Geringe Bewegungen, die anfänglich nichts zu bedeuten schienen, die aber nach und nach allgemeiner und stärker wurden, sind endlich in eine heftige Gährung ausgebrochen. Wir wollen den Ursprung und Fortgang derselben erzählen. Vor ohngefähr vierzig Jahren begiengen die Directores der Oper eben den Fehler, der im Jahr 1753 begangen wurde; sie ließen comische Sänger aus Italien kommen. Den französischen Ohren gefiel die neue Musik, die man ihnen zu hören gab, besser als man gehofft hatte, ob sie gleich an die Psalmodie des Lulli und seiner Schüler gewöhnt waren, und weiter keine Art von Gesange als diese kannten. Schon damals bekam die italiänische Musik Anhänger, und die falsche Lehre fand Eingang. Man mußte das Uebel, da man es tilgen wollte, mit der Wurzel ausreißen: die Bouffons wurden zurück geschickt, und der Friede nebst der langen Weile fanden sich bey der Oper wieder ein. Einige Componisten waren indeß durch die Wirkung aufmerksam gemacht worden, welche die italiänische Musik auf französische Zuhörer gethan hatte, indem sie nicht so einförmig, so langweilig und armselig war, als die, womit man uns bisher gesäuget hatte. Diese Componisten versuchten es demnach, uns, so wie Kindern, die man entwöhnt, eine etwas stärkere Speise zu geben. Mouret entfernte sich zuerst von den gewöhnlichen Wege; (aber nur ein wenig, weil er weder viel wagen wollte noch konnte) und versuchte, so weit seine Kräffte es zuließen, in seinen Opern einige Arietten in dem Geschmacke der italiänischen Arien, die man in Frankreich kannte, zu schreiben. Die jungen Leute, unpartheyische, und eben deswegen bessere Richter, als man insgemein glaubt, fanden Vergnügen an dieser Neuheit; die Nestors aber schrien, es wäre um die gute Musik (le bon genre) geschehen, der Geschmack gienge verlohren, und die Regierung müßte schlechte Rathgeber haben, daß sie dem Uebel nicht vorbauete. Endlich trat im Jahr 1733 Rameau, mit seiner Oper Hippolite auf. Das Schreyen wurde noch ärger; Schmähschriften, satyrische Kupferstiche, heimliche Verläumdungen, alle kleinen Mittel, deren sich die Unwissenheit und der Neid so gut gegen das zu bedienen wissen, was ihnen schadet oder mißfällt, wurde angewandt, um diesen gefährlichen Neuerungsmacher in Verachtung zu bringen; das Publicum hörte ihn, empörte sich anfänglich, theilte sich hernach, und vereinigte sich endlich zum Besten des verfolgten Genies und der unterdrückten Talente. Von diesem glücklichen Erfolge aufgemuntert, der um so viel schmeichelhafter war, je länger er streitig gemacht wurde, erwarb sich dieser berühmte Componist neuen Beyfall; und

nach einer großen a) Anzahl von Opern, welche anfänglich mit Eifer getadelt, und hernach fast alle mit Entzücken gepriesen wurden, gab er endlich die comische Oper Platäa heraus, sein Meisterstück, so wie der französischen Musik. Nach dieser Oper muß man den gegenwärtigen Zustand dieser Kunst bey uns, die Progressen, die sie dem Herrn Rameau zu danken hat, und wir wagen es noch hinzu zu setzen, den Weg beurtheilen, den sie noch zurück zu legen hat. Der Ruhm dieses berühmten Künstlers leidet von diesem Geständnisse nichts: vielleicht war bis an das Ziel, an das er gekommen ist, sein Weg weiter, als er von da an bis an das ist, an welches wir noch gelangen können. Herr Rameau ist um so vielmehr zu loben, daß er alles gewagt hat, was er konnte, und nicht alles, was er gern gewollt hätte; er hat das Verdienst gehabt, über die Gränze hinaus zu sehen, an die er seine Zuhörer geführt hat, und das vielleicht eben so große Verdienst, einzusehen, wie weit sie noch gebracht werden könnten. Er hat uns nicht die beste Musik, deren er fähig war, gegeben, sondern die wir als die Beste annehmen konnten. Man muß die Menschen nicht bloß nach ihren Werken messen, sondern sie in Verbindung mit ihrem Jahrhunderte und mit ihrer Nation betrachten, und wenn die eifrigen Anhänger, die Herr Rameau unter uns gehabt hat, gegen seine Musik frostiger geworden sind, seitdem sie die italiänische gehört haben, so sehen sie doch noch immer den Werth seiner glücklichen Bemühungen, und die Gerechtigkeit des Beyfalls ein, womit sie sind gekrönt worden.

Unter diesen Umständen, und nach allen schon versuchten oder gewagten Neuerungen in unserer Musik, erschienen die italiänischen Sänger zum zweytenmale auf unserm Theater, und gaben der beredten Feder des Herrn Rousseau, die schon geübt war, uns derbe Wahrheiten zu sagen, eine günstige Gelegenheit uns zu belehren und zu mißhandeln. Man wird sehen, ob man ihn gelassen angehört habe. Er hat fast allein, so wie jener berühmte Römer, die Angriffe der französischen Armee, die gegen seinen Brief und seine Person aufgebracht und vereinigt war, ausgehalten. Diese Armee bestand zwar größtentheils nur aus leichten Truppen; wenn sie aber auch gleich ihrem Feinde keine

c) Diese Anzahl beläuft sich auf dreyzehn, und ist so gar groß nicht, wenn man sie gegen die Menge der Händelischen, Hassischen, Graunischen, und anderer deutschen Componisten vergleicht. Wenn Herr d'Alembert für den Rameau mehr als für andere eingenommen scheint, so ist wohl der gleiche Geschmack an theoretischen Untersuchungen mehr Schuld daran, als die Ueberzeugung, daß das, was uns Rameau an practischen Werken geliefert hat, das möglichste Beste und Vollkommenste sey.

keine sehr furchtbaren Stöße beybrachten, so machten sie doch gegen ihn fast eben so viel Lärm, als die Musik, die sie vertheidigten. Seine Mitverschwornen, (denn die italiänische Musik hatte ihm dergleichen verschafft,) bekamen auch ihren Theil von den Pfeilen, die man gegen den Genfer Philosophen auf gut Glück abschoß, ob sie diese gleich nicht so stark trafen. Die Encyclopädie, deren vornehmste Verfasser das Unglück, eben so wie Herr Rousseau zu denken, und die Verwegenheit, es zu sagen, hatten, wurde unter diesen Umständen ebenfalls nicht geschont; dieses war gleichsam der erste Funke der allgemeinen Feuersbrunst, welche immer weiter um sich gegriffen, und seitdem so viele Gemüther gegen dieses Werk entzündet hat. Man beschrieb die Verfasser als eine Gesellschafft von Leuten, welche auf einmal die Religion, die Regierung, die Sitten und die Musik über den Haufen werfen wollten. Das Brausen der Gemüther, das sie veranlaßt haben sollten, breitete sich, als eine Wirkung des Schicksals, das sie verfolgte, um sie verhaßt zu machen, in kurzer Zeit von der Hauptstadt in die Provinzen aus: Lyon wurde eben so unruhig als Paris; und es war abermals ein Encyclopädist, und zum Unglück ein Mann von vielem Verstande, den man an die Spitze der Aufrührer stellte.

Unter der großen Menge von Schrifften, über die Musik, zu denen Rousseau gleichsam das Signal gegeben hatte, waren fast alle für die französische Musik, die ihrer auch am meisten nöthig hatte; einige von ihren Anhängern suchten sie mit Gründen zu vertheidigen, der größte Theil aber sie durch Schimpfen und Schmähen zu rächen. Die Bouffonisten schrieben nicht viel, lasen noch weniger, was man gegen sie schrieb, und trösteten sich, wegen der Feinde, die ihnen die italiänische Musik machte, mit dem Vergnügen, sie zu hören. Vergebens versicherte man sie, um ihnen die schönen Arien, welche die Italiäner sangen, eckelhaft zu machen, daß diese Gauckler, die ihnen den Kopf verrückten, der Auswurf Italiens, und kaum einer Marktschreyerbühne auf dem öffentlichen Platze würdig wären. Sie antworteten darauf: die Musik sey doch schön, wenn auch die Ausführung schlecht wäre; und sie wollten sich lieber ein gutes Buch schlecht vorlesen, als die beste Vorlesung eines schlechten Buchs gefallen lassen. Sie haben übrigens den Vortheil behalten, so wenig sie auch geschrieben haben; es sey nun die Güte ihrer Sache, oder die Art, womit sie dieselbe vertheidigten, Schuld daran. Unter der unzählbaren Menge kleiner Schrifften, die seit 1753 für und wider die französische Oper heraus gekommen sind, gedenkt man nur noch an den kleinen Propheten c), und an den Brief des Herrn Rousseau; von den andern hat man so gar die Titel vergessen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

c) Man sehe im vorigen Stück S. 241, die Anmerk. c.

Em-

Empfindungen eines dankbaren und freudigen Herzens über die höchstbeglückte Zurückkunft des Durchlauchtigsten Herrn Erbprinzens und Herzogs zu Sachsen Gotha ꝛc. ꝛc. In die Musik gesetzt von E. F. W.

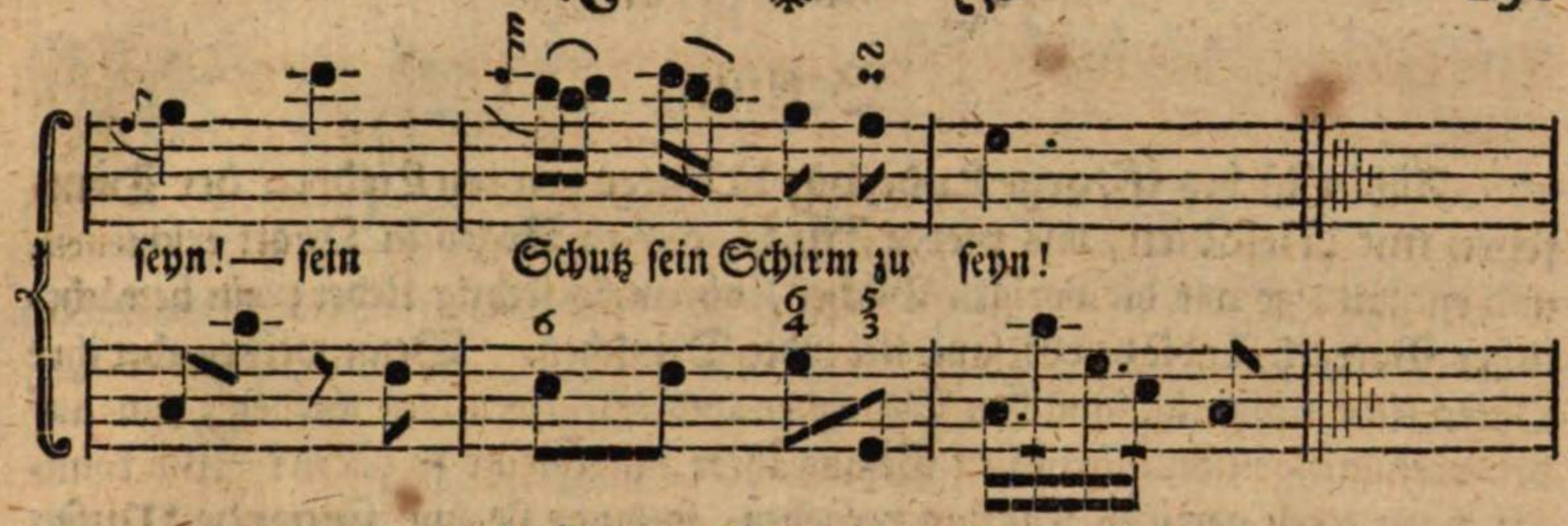
Lebhaft.

Der Prinz ist hier; Ent = zückend sü = ßer

Klang! Ganz Lust, ganz Lust, ganz Lust ist Frieden=

stein! Du Him = mels Wach! Die mäch=tig ihn um=

rang, sein Schutz, sein Schirm, sein Schutz, sein Schirm zu



Ihr Seraphs hört! — Ihr welchen Gott gebot:
„Wacht für Ernst Ludwigs Glück!„
Die ihr auf Knien erhebt Gott Zebaoth,
In jedem Augenblick;

Bringt hin dies Lied! — Dieß Danklied bringt Gott hin!
Der liebreich den erhört,
Der unverstellt, nicht nach der Heuchler Sinn,
Mit Dank und Lob ihn ehrt.

Sieh selbst, mein Gott! was meine Seele fühlt, —
Den Schmäuchlerreden gram, —
Hör es, — das Lied, — das nicht mit Worten spielt, —
Das aus dem Herzen kam.

In Wohlseyn kommt der beste Prinz zurück,
Und tausend sind entzückt,
Weil, was sie fühln, — ihr Eifer für sein Glück, —
Aus jeder Mine blickt.

Sey du gepreißt! — O Gott! von uns gepreißt!
Von jedem Unterthan!
Und, was mein Dank der Muse singen heißt,
Nimm mit Erbarmen an.

Dein Nahme sey für deine Huld verehrt,
Die Ernstens Wohl bedeckt'!
Schütz ferner ihn, der deine Gnade werth,
Daß ihn kein Unfall schreckt.

O! heilge du dieß, — deines Knechtes Flehn,
Und sprich dein Ja dazu!
So wird Dein Ernst die spätsten Tage sehn
In nie entweihter Ruh!

Berlin.

Allhier ist bey George Ludewig Winter von den Liedern der Deutschen mit Melodien, das vierte Buch, auf 12 Bogen in Quart erschienen, und enthält, so wie die vorigen Bücher, abermals sechzig Lieder; ein beträchtlicher Vorrath für die den Gesang liebenden Deutschen. Wenn werden aber ihre Ohren einmal von italiänischen Bravaden und Seufzern leer werden, um auf den vernünftigen und zärtlichen Gesang ihrer Landesleute zu hören? Wir konnten ihnen einen gewissen Kaltsinn vergeben, so lange sie nur singende Musen an der Pleiße kannten; (und wie viele kennen noch jetzt weiter keine Liedersammlung als diese!) aber seitdem wir so viel gute Sammlungen von deutschen Liedern, und unter diesen auch die Lieder der Deutschen, durch die Bemühung würdiger und geschickter Tonkünstler erhalten haben, können wir wenigstens hoffen, daß unsere Nachkommen sich mit anständigern Gesängen vergnügen werden. Wir haben zu einer andern Zeit schon die Vorzüge dieser Sammlung von Liedern gerühmt, und wir finden unser Urtheil durch das vor uns habende vierte Buch bestätigt. Und wenn auch unter einer so starken Anzahl von Liedern einige mittelmäßige seyn sollten, wie wir denn z. E. das 4te und 51te besser wünschten, so ist doch die Anzahl der guten und meisterhafften Melodien so groß, daß man leicht über jene hinweg siehet. Man sehe das 11te das 27te, welche beyde uns wegen einer gewissen Naivetät vorzüglich gefallen; man setze das 3te, 12te, 13te, 15te, und noch eine Menge anderer dazu; so wird man sich überzeugen, daß diese Sammlung den Deutschen und ihrem guten Geschmacke in der Musik Ehre mache. Das 32te Lied sticht nicht bloß durch seine Länge, indem es dreyzehn Seiten anfüllt, sondern auch durch seine innerliche Güte, durch einen leichten und angenehmen Gesang, durch eine wohl überlegte Tonwendung, und durch die kleinen artigen Zwischenspiele hervor. Das 29te Lied hebt mit einem Canon an, der sehr ungezwungen und singbar ist. Einige, in andern Betrachtungen vielleicht sehr gute Stücke, scheinen uns, als Lieder, zu viel musikalisches Gepränge zu haben, jenem Bilde der Venus gleich, welche der Künstler ungemein prächtig vorstellte, weil er sie nicht schön machen konnte.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Drey und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 13ten Februar. 1769.

Fortsetzung von der Freyheit der Musik, des Herrn d'Alembert.

Es war nicht das erstemal, daß man der französischen Musick, selbst an dem Orte ihrer Herrschafft, die Ehrerbietung versagte. Der Abbe' Raguenet, ein Schrifftsteller von lebhafter Einbildungskrafft, gab zu Anfange dieses Jahrhunderts eine kleine Schrifft a) heraus, worinne unsere Musik fast eben so gemißhandelt wird, als in dem Briefe des Herrn Rousseau. Diese Schrifft zog zu der Zeit, da sie erschien, weder Krieg noch Haß nach sich; die französische Musik herrschte damals ruhig über unsere eingeschläferten Ohren. Man sahe den Abbe' Raguenet als einen Aufrührer für sich allein, als einen Verschwornen ohne Mitverschworne an, von dem man keine Revolution zu befürchten hätte. Herr Rousseau hingegen hat Leser gefunden, die streitbarer und geneigter waren ihn anzuhören, und folglich mehr Lust bekamen, sich mit ihm herum zu schlagen. Wir können uns nicht enthalten, das Urtheil über das Buch des Abbe' Raguenets hier anzuführen, das der Censor desselben, der Herr von Fontenelle darüber fället. Dieser so bescheidene und friedfertige Philosoph, der außerdem an unsere alten Opern gewöhnt war, von denen er die Ohren ganz voll hatte, und der gewiß in der erzfranzösischen und am wenigsten italiänischen Musik erzogen war: Ich glaube, sagt er, daß der Druck dieses Werks dem Publico sehr angenehm seyn werde, wenn es nur der Billigkeit fähig ist. Was würde dieses Censorurtheil funfzig Jahre später nicht für ein Geschrey erregt haben? Der kluge Fontenelle würde in unsern Tagen die Unvorsichtigkeit oder das Herz nicht gehabt haben

a) Man sehe darüber Marpurgs histor. kritische Beyträge im 1 B. S. 146. ingleichen die kritischen Briefe über die Tonkunst, im 1 B. S. 54, allwo auch von S. 66 an eine sehr gute und mit nützlichen Anmerkungen versehene Uebersetzung zu finden ist.

haben, so zu schreiben. Er war der Mann nicht, der sich Lieder wegen Feinde machen mochte.

Es ist mit allem, was wir jetziger Zeit aus Italien erhalten, eine Art von Unglück verknüpft. Alle Geschenke, gute und schlechte, wie man uns dieselben macht, sind für uns eine Gelegenheit zur Unruhe. Sollte es denn nicht möglich seyn, unsern Streit mit den Italiänern beyzulegen, ihre Musik zu nehmen, und ihnen das übrige b) zurück zu schicken? Uneinigkeit für Uneinigkeit, wird doch die, welche die Oper unter uns erregen kann weniger stürmisch, und vornehmlich weniger ermüdend seyn. Man erlaube mir, als eine Materie zum Nachdenken für die Philosophen, hier die Unterredung zu erzählen; die ich, als unser musikalischer Krieg am heftigsten war, mit einem strengen Jansonisten hielt, der nie in die Schauspiele gieng, und nicht den geringsten Begriff davon hatte. Man hatte ihm eine von den Schrifften über die französische Musik, womit wir überschwemmt worden sind, zugeschickt. „Ich „habe eine Schrifft erhalten,„ sagte er zu mir, „von welcher ich nichts verste„he, als daß ich sehe, daß sie schlecht gemacht und schlecht geschrieben ist. „Der Corrector der Bouffons, der Schüler von Prag, der kleine Pro„phet, der Winkel der Königinn c), was ist das?„ Ich erklärte ihm, so gut

b) Vermuthlich die Sänger. Aber in diesem Puncte scheinen die Italiäner bisher noch wirklich andern Nationen überlegen gewesen zu seyn. Deutschland hat ihnen ihre Sänger bis jetzt noch nicht ganz zurücke schicken können; obgleich der gute Gesang sich jetzt in Deutschland mehr auszubreiten, in Italien dagegen rar zu werden anfängt; die Compositionen der Italiäner aber sind den Gründlichkeit liebenden Deutschen schon längst gleichgültig geworden; bis auf einige ins comische Feld gehörige Stücke, welches unter den Deutschen noch nicht fleißig genug bearbeitet ist.

c) Zu dem Streite der Bouffonisten u. Lullisten wegen der italiänischen und französ. Musik, hatten die erstern eigentlich den Anfang gemacht. Sie hielten sich auf dem Schauplatze insgemein an der Seite auf, wo die Loge der Königinn ist, und bekamen daher den Nahmen: die Herrn im Winkel der Königinn, oder kurzweg: Messieurs du coin; ihre Gegner, die Lullisten, hatten zwar anfänglich keinen bestimmten Platz; man konnte sie aber den andern nicht deutlicher entgegen setzen, als daß man sie die Herrn aus dem Winkel des Königs nannte. Nun wird man den Titel einer Schrifft verstehen, die damals wider den kleinen Propheten heraus kam: Antwort des Winkels des Königs an den Winkel der Königinn. Das mittlere Parterre trat auch einmal als Kläger in diesem Streite auf, und das Amphitheater that den Ausspruch. Wenn man mehr von diesem Streite zu wissen begehrt, so sehe man den dritten Theil

gut ich konnte, was diese Worte bedeuteten. „Nun wohlan,„ sagte ich sodann zu ihm, „Sie verstanden von dem allen nichts, und waren deswegen „nicht zu beklagen. Indeß muß ich Ihnen sagen, daß dieser Streit über die „Musik, der Sie so wenig rührt, und Ihnen nicht einmal bekannt geworden „ist, seit sechs Monaten schon die gesetztesten Bürger dieser Stadt in Harnisch „gebracht hat; ich muß Ihnen sagen, daß der Antheil, den sie daran nehmen, „den Eifer verzögert und fast ganz aufgehoben hat, den sie für eine Sache zu „bezeigen anfiengen, an welcher Ihnen am meisten gelegen ist, die Sache der „Schwester Moyzan, und der Schwester Perpetua. Mein Jansonist seufzte, und versprach, für seine verblendeten Landsleute zu beten.

Um die Gemüther zu beruhigen, hat man abermals die Bouffons fortschicken müssen, ohngefähr wie ehemals Titus seine Maitresse fortschicken mußte, um die Römer zu besänftigen. Vergebens baten die Bouffonisten, die nichts mehr zu sehen und zu hören bekamen, daß man ihnen doch nicht mit solcher Strenge ein Vergnügen rauben sollte, das man ihnen zu kosten gegeben hatte. Die Vorgesetzten unserer Vergnügungen, die selten selbst Vergnügen zu schmecken fähig sind, waren gegen ihre Klagen eben so unerbittlich, als es alte Weiber sind, wenn sie jungen Mägdchen die Liebe verbieten. Man wollte die italiänische Musik weder auf dem Theater der Oper leiden, deren Würde, wie man sagte, die beschimpfte, deren Armuth sie aber eigentlich verrieth; noch auch gestatten, daß sie sich vor ihren unglücklichen Anhängern, auf einem Privattheater, das lediglich für sie bestimmt wäre, sollte hören lassen. Kaum hat man sie in einigen Concerten geduldet, deren Freyheit ebenfalls auf schwachen Füßen stehet. Ich weiß indeß nicht, ob man wohl gethan hat, daß man diesen Gegenstand der Zerstreuung und der Dispüte einer lebhaften und leichtsinnigen Nation genommen hat, deren natürliche Unruhe eine Nahrung haben will, die zum Glück nicht eckel darinne ist, die sich schon zufrieden giebt, wenn sie nur reden darf; die aber ihre Zunge mit ernsthaftern Gegenständen übt, wenn man sie ihr in Ansehung der Vergnügen bindet. Man weiß, was der Tänzer Pylades zum Kaiser Augustus sagte, als er sich in den Streit der Bürger zu Rom über diesen Tänzer und seinen Nebenbuhler, den Bathyllus, mengen wollte: Du bist ein Thor, sagte der Comödiant zum Kaiser, „laß sie sich immer die Zeit damit vertreiben, daß sie sich über uns „zanken.„ Doch dieses bey Seite gesetzt, jetzt, da die Hitze verflogen, die Streitschrifften vergessen, und die Gemüther besänftigt sind; während daß die getheilte Aufmerksamkeit der müßigen Pariser auf wichtigere Gegenstände ge-

 richtet

Theil der Querelles litteraires. S. 90 nach, welches Buch auch ins deutsche übersetzt ist.

richtet ist, und sich ohne Nutzen, so wie ohne Interesse, mit den europäischen Angelegenheiten beschäfftigt, sollte es wohl erlaubt seyn, eine ruhige Untersuchung über unsern musikalischen Krieg anzustellen?

Ich wundere mich, daß zu einer Zeit, wo so viele Federn sich über die Freyheit der Handlung, über die Freyheit der Heirathen, über die Freyheit der Presse, über die Freyheit der gemahlten Leinwand geübt haben, niemand von der Freyheit der Musik geschrieben hat. Sclav in unsern Vergnügungen zu seyn, hieße, um mich des Ausdrucks eines philosophischen Schrifftstellers zu bedienen, nicht allein von der Freyheit, sondern von der Sclaverey selbst ausarten. „Ihr seyd sehr kurzsichtig,„ antworten unsere großen Staatsklugen, „alle Freyheiten bieten einander die Hand, und sind gleich gefährlich. Die Freyheit der Musik setzt die Freyheit zu empfinden voraus; die Freyheit zu empfinden ziehet die Freyheit zu denken nach sich; die Freyheit zu denken verlangt „die Freyheit zu handeln; und die Freyheit zu handeln ist der Untergang des „Staats. Wir müssen demnach die Oper lassen, wie sie ist, wenn wir den „Staat erhalten wollen, und die Freyheit im Singen einschränken, wenn wir „nicht wollen, daß die Freyheit im Reden bald darauf folgen soll.„ Man sehe, wie Pascal von einem gewissen Urtheile des Escobar sagt, ob das nicht in der besten Form argumentiren heißt: das heißt nicht muthmaßen, das heißt beweisen. Man wird es kaum glauben können, aber es ist gewiß wahr, daß in dem Wörterbuche gewisser Leute Bouffonist, Republicaner, Frondeur, Atheist, (ich habe Materialist vergessen) gleich bedeutende Wörter sind. Ihre künstliche Logic erinnert mich an jener Vorlesung eines philosophischen Professors: „die Dioptric ist die Wissenschafft von den Eigenschaften „der Ferngläser; die Ferngläser setzen Augen voraus; die Augen sind ein Werk„zeug unserer Sinne; die Existenz unserer Sinne setzt die Existenz Gottes vor„aus, weil Gott sie uns gegeben hat; die Existenz Gottes ist der Grund der „christlichen Religion: wir wollen demnach die Wahrheit der Religion, als der „ersten Lehre der Dioptric beweisen.„

Die Majestät der Oper, sagen unsere Leute von Geschmacke, würde beleidigt, wenn man Gaukler dabey zuließe. Wenn wir nun aber bey dieser Majestät gähnen, so sehe ich gar nicht, warum wir sie verehren sollen. Und warum sollte die Majestät der Armide von der Serva padrona verdunkelt werden, wenn die Majestät des Cinna nicht vom bürgerlichen Edelmanne verdunkelt wird? Warum schämen sich diese eigensinnigen Kenner, die sich erniedrigt glauben, wenn sie den Bertoldo in Corte nach dem Roland sehen sollen, warum schämen sie sich nicht beym Pourceaugnac zu lachen, nachdem sie in der Zaire geweint haben? Warum werden endlich ihre Ohren von den comischen Arien eines italiänisch

liänischen Zwischenspiels beleidigt, da ihre Augen sich von den Marionetten, von den verstümmelten chinesischen Figuren, und von den Fratzenbildern von Ton, womit sie ihre Häuser ausschmücken, nicht beleidigen lassen?

Die italiänische Musik, sagt man, würde uns den Geschmack an der französischen benehmen. Was verliehren wir dabey, wenn die italiänische Musik den Vorzug verdient? Gleich als ob man dem Corneille hätte verbieten sollen, seine Stücke zuschreiben, weil sie die Stücke des Hardi und Jodelle in Vergessenheit bringen würden. Man thut aber der italiänischen Musik mehr Ehre an, als sie verdient: nachdem wir sie länger als ein Jahr gehört haben, sind wir doch noch immer bey der unsrigen geblieben. Man läuft Freytags nach der Oper so wie bisher, und die Bouffonisten, die ihr den Untergang ankündigten, haben sich in ihren Prophezeyhungen betrogen. Diese Enthousiasten haben den Eindruck auf den großen Haufen nach demjenigen beurtheilt, der auf sie gemacht wurde. Sie haben sich eben so geirrt, wie einige unserer heutigen Schrifftsteller, die uns ohn Unterlaß von den Progressen der Nation in dem, was sie philosophische Denkungsart (Esprit philosophique) nennen, vorreden, und sich einbilden, durch ihre Schrifften zur Ausbreitung dieser Denkungsart bis unter das gemeine Volk Gelegenheit gegeben zu haben. Stehet in einer Vorstadt etwan ein vermeynter Wunderthäter auf, so läuft das Volk Haufenweise zu, und führt den Esprit philosophique bey der Nase herum. Ich stelle mir die wahren und eingebildeten Philosophen, die eine Verbesserung zu machen oder vorzuschlagen haben, an dem Ufer eines reißenden Flusses stehend vor, über welchen zu schwimmen sie sich vorgesetzt haben: Sie versammeln ihr Jahrhundert am Ufer des Flusses, predigen in dasselbe hinein, und ermahnen es, ihnen zu folgen. Sie werfen sich sodann in den Fluß, und unter einem Hagel von Pfeilen schwimmen sie hinüber, gewiß versichert, daß ihr Jahrhundert ihnen nachfolge; kaum sind sie hinüber, so kehren sie sich um, und sehen ihr Jahrhundert am andern Ufer, das sie angafft, sie auslacht, und seiner Wege geht; es ist dieß die Fabel vom Schäfer und seiner Heerde d). Wir müssen demnach die Wirkung der italiänischen Musik bey den gemeinen Zuschauern nicht nach der beurtheilen, die sie bey einer kleinen Anzahl gethan hat. Ihre zukünftige Herrschafft, wenn sie auch eben so gewiß wäre, als sie zweifelhafft ist, wird Zeit nöthig haben, um sich fest zu setzen. Alle Musik, so wenig neu sie auch ist, muß der gemeine Haufe erst gewohnt werden, ehe er Geschmack an ihr findet. Wenn daher die französische Oper einigen Vorfall zu befürchten hat, so wird er doch nur nach und nach kommen, und sie wird immer noch das Zeitalter überleben, das ihren Verfall bedauert. Es genieße in Frieden seiner ruhigen Vergnügungen, und unterfange sich nicht dem nachfolgenden Zeitalter darinne Gesetze vorzuschreiben.

Die Fortsetzung folgt künftig.

d) Fables de *la Fontaine* liv. IX. fable 19.

Die brüderliche Eintracht.

Langsam.

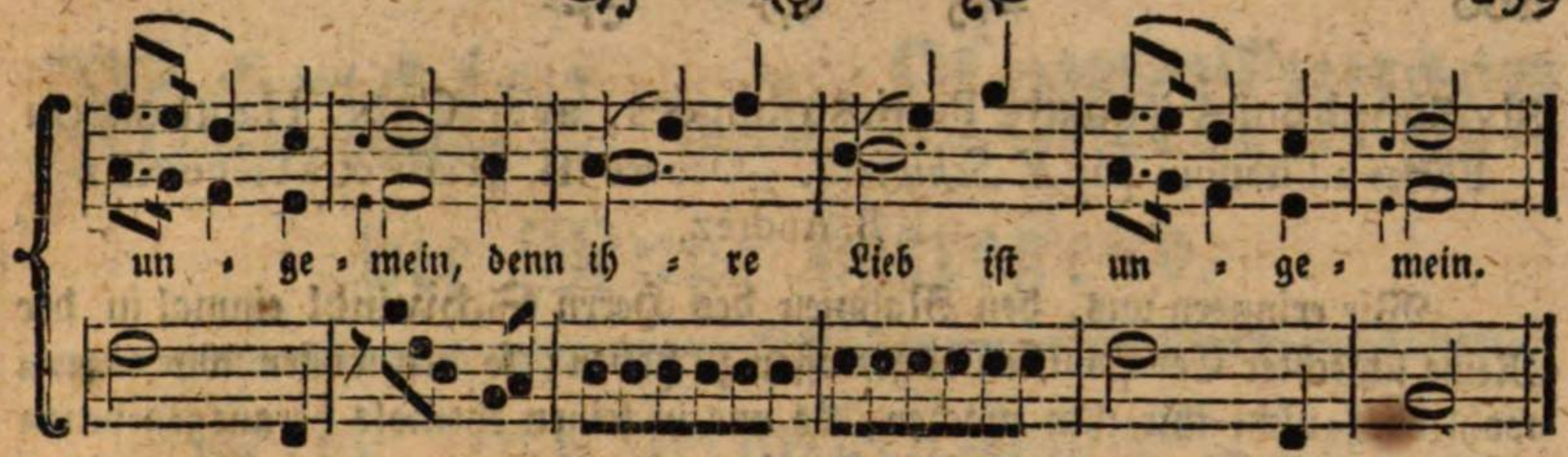
Sieh Schwe - ster - chen! wie sich die Täubchen lie - ben! sie
Was dieß be - trübt, scheint je - nes zu be - trü - ben, wenn

fol - gen stets ein - an - der Schritt vor Schritt. } Das
sich dieß freut, er - freut sich je - nes mit.

müs - sen wohl Ge - schwi - ster seyn, das müs - sen

wohl Ge - schwi - ster seyn, denn ih - re Lieb ist

unge-



Bruder und Schwester.

Sieh Schwesterchen! wie sich die Täubchen lieben!
Sie folgen stets einander Schritt vor Schritt:
Was dieß betrübt, scheint jenes zu betrüben,
Wenn sich dieß freut, erfreut sich jenes mit.
Dieß müssen wohl Geschwister seyn,
Denn ihre Lieb ist ungemein!

Schwester. Sieh Brüderchen! der Weinstock mit den Reben,
Wie sich ihr Arm um jenes Bäumchen schlingt!
Sie scheinen für einander nur zu leben,
Die Rebe, die du ihm entreißest, sinkt:
Dieß müssen auch Geschwister seyn,
Denn ihre Lieb ist ungemein!

Bruder. Sie finds gewiß! denn lieben wir uns beyde
Nicht eben so? Du weißt, was du mir bist!
Find ich dich nicht, so hab ich keine Freude,
Und Glück ist da, wo Henriettchen ist.
So zärtlich, unverfälscht, und rein
Kann keine Lieb, als unsre seyn.

Schwester. Mein Brüderchen! der süßeste Gespiele
Bist du mir zwar: doch lieb ich dich nicht nur
Darum allein: nein, was ich für dich fühle.
Ist mehr, als dieß: ist Neigung und Natur:
So unverfälscht, so zart und rein
Kann keine Lieb, als unsre seyn.

Beyde. O! laß uns stets von dieser Freundschafft brennen,
Gefällig, treu, einträchtig, zärtlich seyn!
Nie möge Neid, noch Eigennutz uns trennen:
Ein jedes Glück, das kömmt, sey mein und Dein!
Wo Herzen in Verbindung stehn:
Da wird erst Blutsverwandtschafft schön!

Six Simphonies à quatre Parties obligées, avec Cors, Hautbois ou Flûtes ad libitum par *F. Schwindl.* Oeuvre III. à Paris & à Liége chez B. Andrez.

Wir erinnern uns, den Nahmen des Herrn Schwindl einmal in der Reihe schlechter Componisten angetroffen zu haben; so arg wollen wir es nun wohl eben nicht mit ihm machen, da uns in seinen ehemals herausgegebenen Sinfonien die eine und die andere recht wohl gefallen hat; von seiner dritten Sammlung aber müssen wir sagen, daß uns keine recht gefällt. Damit wollen wir eben nicht behaupten, daß nicht bisweilen ein Satz darinne von ziemlich guter Erfindung zeige, und fleißig genug gearbeitet sey; aber das bizarre und seltsame, beynahe dürften wir sagen, das Närrische und Abgeschmackte, worein sich einige unserer neuern Componisten verliebt zu haben scheinen, sticht überall zu sehr vor, und raubet uns das Vergnügen wieder, das wir zu empfinden anfiengen. So ist es uns z. E. mit der ersten dieser Schwindlischen Sinfonien ergangen: der erste Satz war gefällig und feurig; die abwechselnden Schattierungen, die Modulation, thaten Wirkung auf uns; aber dann kam ein steifes, träges Andante, das zwar in den Mittelstimmen einige Bewegung hatte, aber vom Anfange bis zum Ende so einförmig, daß es so gut als keine Bewegung war. Wir wußten nicht was wir daraus machen sollten, bis wir endlich sahen, daß es ein variirter Choral war. Was! ein Choral? in einer Sinfonie? Ja, ja, ein Choral, und hinter drein eine recht lustige Menuet. Wir wollen den Herrn Schwindl keiner Tücke beschuldigen, die seinem Herzen und Character nicht Ehre machen würde; aber bitten dürfen wir ihn doch, daß er sich auf diesen Einfall, so wie auf die Art der Ausführung des Chorals, nicht zu viel zu Gute thue. In der zweyten Sinfonie, wovon sogleich der Anfang eine monotonische Leyer ist, überrascht der Componist, nach einer guten Anzahl anderer, ziemlich abgedroschener Flosculn, den Zuhörer mit einem Bärentanze; das übrige dieser Sinfonie möchte noch angehen. Die dritte hat uns eine alte längst vergessene Postmenuet wieder in die Gedanken gebracht; die Stelle, die eigentlich für ein Posthorn gemacht zu seyn scheint, kommt im ersten Allegro siebenmal vor; das letzte Allegro bricht zweymal in einer gräßlichen Dissonanz ab, und jedesmal folgt eine Menuet darauf, welche die Auflösung mit sich bringen sollte; sie läßt es aber wohl bleiben. Kurz, Herr Schwindl hat überall zu sehr das Possierliche und Abentheuerliche gesucht, als daß er mit diesen Sinfonien vernünftigen Ohren gefallen sollte.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Vier und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 20ten Februar. 1769.

Zweyte Fortsetzung über die Freyheit der Musik, vom Herrn d'Alembert.

Man macht gegen die italiänische Musik eine Einwendung, die vernünftiger ist, als die vorigen. Sie würde uns nöthigen, sagt man, statt unserer französischen Oper die italiänische anzunehmen; diese letztere aber sey frostig und langweilig; wir würden ihrer bald überdrüßig werden, und würden folglich auf einer Seite verliehren, ohne auf der andern zu gewinnen. Ehe ich auf diese Einwendung antworte, muß ich anmerken, daß die französische Oper die andern europäischen Völker nicht so eingenommen zu haben scheine als uns. Alle ohne Ausnahme haben unsere Oper und unsere Musik verworfen, und ihr die Oper und die Musik der Italiäner vorgezogen; entweder weil ihnen die französische Oper vor der italiänischen die Vorzüge nicht zu haben schien, die wir uns einbilden, oder weil der Eckel an unserer Musik die Vortheile überwog, die wir von Seiten der Stücke und des Schauspiels haben konnten. Dieses allgemeine Urtheil Europens ist um so viel weniger verdächtig, weil, ob es gleich unsere Oper verwarf, es doch durchgängig unser französisches Theater angenommen hat, welches auch in der That das beste Muster ist, das man bis jetzt noch hat. Die Ausländer haben noch mehr gethan: ob sie gleich der italiänischen Musik vor der unsrigen den Vorzug geben, so haben sie doch nicht der französischen Sprache die italiänische vorgezogen, welche indeß doch nicht schlechter ist als die französische, und welcher sogar viele Gelehrte vor dieser den Vorzug geben. Vergebens wendet man ein, daß die Ausländer gegen unsere Oper nur eingenommen wären, weil sie dieselbe nicht kennten und hörten. Unter der Menge von Engländern, Spaniern, Deutschen und Russen, die von allen Gegenden her nach Paris kommen, ist kaum einer, den unsere lyrischen

Stücke nicht zum Gähnen bringen sollten. Es ist ein Geräusch, wovon ihnen der Kopf wehe thut, oder ein Kirchenmäßiger Gesang, der sie durch seine Trägheit einschläfert, wenn sie nicht gar, wegen des Aufhebens, das man davon macht, böse darüber werden. Wenn sie an irgend einem Theile des Schauspiels ein Vergnügen finden, so ist es an den Tänzen; aber sie reichen nicht zu, sie für drey lärmichte und langweilige Stunden schadlos zu halten; sie stopfen sich die Ohren zu, gehen fort, und man siehet sie selten wieder kommen. Einige zwar, die entweder weniger eckel oder weniger aufrichtig sind, scheinen unser Vergnügen zu billigen und es mit uns zu theilen. Man gehet noch weiter; man versichert, daß seit zwey Jahren die französische Musik zu Wien zu gefallen anfienge, wo man ehemals einen Abscheu vor derselben hatte; aber ich fürchte, daß diese Hitze, womit die Oesterreicher auf einmal auf unsere Musik fallen, bloß aus Höflichkeit und Erkenntlichkeit herrühre, die sie uns, als unsere neuen Alliirten erweisen.

Wäre es aber auch billig, wenn wir in Ansehung der musikalischen Schauspiele unsern Geschmack nach der Meynung und dem Beyspiele der Fremden einrichteten, da sie in allen übrigen Stücken den französischen Geschmack zum Muster des ihrigen nehmen? So allgemein auch der Beyfall seyn mag, den sie der italiänischen Oper geben, folgt daraus, daß wir wohl thäten, wenn wir ihnen nachahmten? Die Gestalt dieser Oper, man muß gestehen, macht sie einförmig und langweilig; die unsrige hat, unendlich mehr Abwechselndes und Angenehmes. Wir haben, wie es mir scheint, den wahren Character eines jeden Theaters weit besser eingesehen, als irgend ein anderes Volk: bey uns ist die Comödie das Schauspiel für den Verstand; die Tragödie fürs Herz, und die Oper für die Sinne; hier haben wir alles, was sie ist und was sie seyn kann. Wo keine Wahrscheinlichkeit ist, da kann sich kein Interesse finden, wenigstens kein dauerhaftes Interesse; denn dieses gründet sich auf die Illusion, und die Illusion verschwindet von einem Theater, wo man mit dem Zauberstabe den Zuschauer in einem Augenblicke von einem Ende der Erde ans andere versetzt, und wo die Acteurs singen, anstatt zu reden. Nicht als ob eine wohlgesetzte Musik einer rührenden Scene uns nicht bisweilen Thränen ablocken könnte, oder als ob ich die längst gemachte Einwendung wider die in Musik gesetzten Tragödien erneuern wollte, daß die Helden darinne singend sterben. Wir wollen dem Pöbel das lächerliche Vorurtheil lassen, zu glauben, daß die Musik nur die Frölichkeit auszudrücken fähig sey; die Erfahrung lehrt uns alle Tage, daß sie eben so gut zu zärtlichen und traurigen Ausdrücken gebraucht werden könne. Wenn wir aber bey einer rührenden Musik Thränen

vergies-

vergießen, so nimmt sie allemal den Weg zum Herzen durch die Sinne; sie entscheidet sich dadurch von der declamirten, oder besser zu sagen, von der geredeten Tragödie, welche vermittelst der Schilderung und Entwickelung der Leidenschaften ins Herz dringt. Die Oper ist demnach das Schauspiel der a) Sinne, und kann auch nichts anderes seyn. Wenn nun aber die Vergnügen der Sinne, wie wir alle Tage erfahren, stumpf werden, wenn sie zu einförmig sind; wenn Abwechselung und Unterbrechung nöthig ist, um ihrer nicht müde zu werden, so folgt daraus, daß in dieser Gattung von Schauspiele das Vergnügen nicht durch zu viele Sinne auf einmal in unsere Seele eindringen könne. Man kann ihm, so zu sagen, nicht zu viele Thore offen lassen, oder zu viel Abwechselung hinein bringen; und eine Oper, welche, so wie die unsrige, Maschinen, Chöre, Gesang und Tanz vereinigt, ist der italiänischen vorzuziehen, welche sich auf das Schauspiel und den Gesang einschränkt. Man behauptet, ich weis es wohl, die italiänischen Opern hätten den Vortheil, daß sie eben sowohl declamirt als gesungen werden könnten, welches mit den unsrigen nicht angienge. Gesetzt daß sich dieß so verhielte, so kann man weiter nichts daraus folgern, als daß man unsere Opern singen, und unsere Tragödien declamiren müsse. Aber dieser vermeynte Vortheil der italiänischen Tragödie, daß sie sich zum Gesange und zur Declamation gleich gut schickt, macht ihr Verdienst in meinen Augen sehr verdächtig. Sie muß keinen eignen Character haben, wenn sie ihn so leicht verändern b) kann; und ich weis nicht,

 was

a) Doch wohl nur der kleinern Hälfte der Sinne, der Augen und der Ohren? der Herr Verfasser müßte denn die Pasteten- und Zuckerbecker, oder die Limonadenkrämer mit in den Plan der Oper ziehen. Und was hätte bey dem allen die Nase zum Besten? vielleicht eine Prise Schnupftaback. Seltsam genug, daß die Franzosen es durch Raffinements so weit gebracht haben, daß ihnen die Oper grade so viel ist, als wenn sie einem Taschenspieler oder Seiltänzer zusehen. Kann denn die Oper nicht eben sowohl den Verstand und das Herz beschäfftigen, als die Comödie und Tragödie nöthig hat, daß die Zuschauer ihre Sinne mitbringen? So albern zwar wird ihre Meynung nicht seyn: Nun so können sie der Oper immer erlauben, daß sie, als Stück betrachtet, entweder zur Tragödie oder zur Comödie, oder zu beyden zugleich gehöre. Die Opern des Metastasio sind wahre Tragödien, bis auf den Ausgang, welcher meistentheils glücklich ist. Man nenne sie nun entweder eine in Musik gesetzte Tragödie oder Comédie larmoyante, das gilt ihr gleich; aber eins von beyden muß sie seyn, wenn man nicht einen bloßen Guckkasten aus ihr machen will.

b) Was man verändern kann muß man allemal haben, könnten wir sagen, wenn Spitzfindigkeiten Beweise wären. Aber bestehet denn der Character der Comödien und

was man von einer Gattung von Stücken denken soll, denen die Form der Vorstellung so gleichgültig ist. Ich räume indeß ein, daß die beste Oper von Quinault, wenn sie declamirt würde, weniger Vergnügen machen wird, als die beste Oper des Metastasio, wenn man sie ebenfalls declamirte; ich räume auch ein, daß die beste Tragödie des Racine in Musik gesetzt, uns weniger gefallen würde, als die beste Tragödie des Metastasio, ebenfalls in Musik gesetzt; aber man spiele hinter einander eine Tragödie des Racine und des Metastasio, und man führe ebenfalls hinter einander eine Oper von Metastasio und eine von Quinault, in gute Musik gesetzt, auf, so zweifele ich, bey aller Hochachtung, die der italiänische Dichter verdient, doch nicht, daß der Vortheil nicht auf Seiten der beyden französischen c) Dichter seyn sollte.

Dieser Versuch mag übrigens ausfallen wie er will, so wird es doch allzeit unstreitig gewiß seyn, daß eine geredete Tragödie einer gesungenen vorzuziehen sey; die erste ist eine Handlung, deren Wahrheit nur von denen abhängt, welche sie vorstellen, die zweyte wird niemals etwas anderes seyn, als ein Schauspiel d). Ein abergläubischer Bewunderer des Alterthums wird mir hier ohne Zweifel die Tragödien der Griechen entgegen setzen: „Die Alten,„ wird er sagen, „unsere Muster und unsere Lehrer kannten eben so gut als wir die

und Tragödien darinne, daß sie geredet oder declamirt werden? Könnten wir hier nicht auch sagen: Sie müssen keinen eigenen Character haben, weil sie beyde auf einerley Art vorgestellt werden. Die Art der Vorstellung dürfte demnach wohl nur ein zufälliger Umstand seyn: denn man singe, declamire oder stelle eine Comödie pantomimisch vor, so wird sie sich doch allemal von einer Tragödie, auf eben die Weise vorgestellt, unterscheiden; sie haben ihren eigenen Character, der gar nicht in der Art der Vorstellung bestehet.

c) In Ansehung des Racine werden die Deutschen, und vielleicht auch die Italiäner dem Herrn Verfasser Beyfall geben; aber nicht sogleich in Ansehung des Quinault; sie finden hier den Unterschied in der Hauptsache, den der Herr Verfasser nur zur Nebensache macht.

d) Und das ist es eben, was wir haben wollen; mit der lieben Illusion, wovon man uns so viel vorpredigt, mag es sodann aussehen wie es will. Wir wissen allemal, daß ein Schauspiel ein Schauspiel ist; unsere Anfoderungen an den Acteur sind deswegen nicht geringer. Von einem guten Schauspiele verlangen wir allemal, daß es das Herz rühre, den Verstand beschäfftige, und den Sinnen schmeichele, freylich nicht alles in gleichem Grade; findet sich diese dreyfache Wirkung bey der Oper sowohl als bey der Tragödie, warum soll sie schlechter seyn?

„die Natur, und das Verdienst sie so nachzuahmen, wie sie ist: indeß wurden „die theatralischen Stücke bey ihnen doch gesungen, und sie fanden wahrschein„licher Weise dabey mehr Vortheil, als bey der bloßen Declamation.„ Wenn man als ein sclavischer Anbeter der Alten, der ihr Beyspiel und ihr Ansehen für unwidersprechlich hält, antworten wollte, so könnte man sagen, die Frage, von welcher hier die Rede ist, sey schwer zu beantworten; sie hienge mit verschiedenen andern zusammen, die noch nicht entschieden sind, als über die Natur der alten Sprachen, über ihre Prosodie, über die Musik der Griechen, über die Melopöie des dramatischen Gesanges, über die Form und Größe der alten Schauplätze; wir haben in der That von allen diesen Gegenständen nur sehr unvollkommene Begriffe: denn die Geschichtschreiber sind wie die Commentarienschreiber, sehr weitläuftig in dem, was man sie nicht fragt, und stumm in dem, was man gern wissen möchte. Aber man räumt ein, daß die Alten in ihren Tragödien den Gesang der Declamation vorgezogen haben; und man kann ohne Bedenken sagen, daß wir in diesem Puncte der Natur näher gekommen sind als sie. Die Musik der Griechen mag so vollkommen gewesen seyn, als sie will, so haben uns doch die Jahrhunderte der Unwissenheit, indem sie dieselbe zerstöhrten, einigermaßen für das Vergnügen, das sie uns entzogen, schadlos gehalten, weil sie uns genöthigt haben, uns der Wahrheit mehr zu nähern, und in unsern dramatischen Vorstellungen anstatt des Gesanges die Rede e) einzuführen. Es scheint den Jahrhunderten der Unwissenheit eigenthümlich zu seyn, die Natur roher, aber auch wahrer vorzustellen; und den erleuchteten Jahrhunderten, sie feiner aber unähnlicher zu mahlen. Wir verlangen indeß nicht, daß man die Natur auf dem Theater immer genau und ganz nackend vorstellen solle; aber wir glauben doch, daß man sie nicht zu getreu nachahmen könne, so lange sie nicht ins Niedrige fällt. Niemand wird in unsern Tragödien die Todtengräber des englischen Theaters vermissen; aber vielleicht könnte man darinne mehr Handlung und weniger Worte, mehr Illusion und weniger Kunst begehren. Besonders wäre zu wünschen, daß unsere

e) Es ist dieß nicht die einzige Verbindlichkeit, die wir diesen finstern Jahrhunderten haben, welche wir bisweilen mit Unrecht verachten. Wir haben ihnen die meisten nützlichen Erfindungen zu danken, das Papier, das Porzellan, die Leinwand, die Windmühlen, den Compaß, die Druckerey, und verschiedene andere. Männer von Genie dienten dem menschlichen Geschlechte mit diesen Erfindungen, indeß daß die Poeten schlechte Verse machten, die Schriftsteller schlechte Prose schrieben, und die Philosophen schlecht philosophirten. Der Verf.

Acteurs das ein wenig mehr wären, was sie vorstellen; fast alle scheinen nichts weiter zu seyn, wenn ich mich so ausdrücken darf, als Puppen, an denen man nur den Drahtfaden nicht siehet, deren Bewegungen aber eben so unnatürlich und ohne Bedeutung f) sind. Ich sage nichts von der wenigen Wahrheit, die wir in die Nebendinge des Schauspiels, in die Decorationen, in die Local-Umstände, in die Kleidung der Personen bringen. Einer von unsern großen Künstlern, der bey denen, die seine Werke gesehen haben, nicht im Verdachte seyn wird, daß er die schöne Natur nicht kenne, hat denen Schauspielen entsagt, die wir ernsthaffte nennen, er aber nicht mit diesem Nahmen benennet; die lächerliche Art, womit darinne die Götter und die Helden g) sich kleiden, handeln und reden, widerspricht allen denen Begriffen, die er sich von ihnen gemacht hat; er findet hier nicht jene Götter und Helden, denen sein Meißel so viel Adel, so viel Seele zu geben weis; er besucht lieber die Schauspiele des Pöbels, deren possenhafte Gemälde, die für nichts großes ausgegeben werden, wenigstens keine schädliche Spur in seinem Kopfe hinterlassen. Es fällt mir bisweilen mitten unter der Vorstellung eines theatralischen Stücks ein: wie, wenn ein Philosoph, der gar keinen Begriff von dieser Art des Vergnügens hätte, auf einmal mitten unter die Zuschauer versetzt würde? ich sehe sodann mit ihm weiter nichts als Maschinen, welche reden und sich auf den Bretern hin und her bewegen, einige beseelte Wesen, welche die Gütigkeit haben, sich mit ihnen zu unterreden, und Kinder, welche einfältig genug sind, sich an so lächerlichen Auftritten zu belustigen; mein Philosoph siehet, so wie Democrit, einen Augenblick auf das Schauspiel, und noch länger auf die Zuschauer. Aber noch einmal, diese in unsern dramatischen Vorstellungen gemeinen Fehler, sind Fehler

f) Diese Stelle wollen wir unsern lieben Deutschen zur Betrachtung überlassen, die ihr deutsches Theater gern untergehen sähen, um das Vergnügen zu haben, das einzige Theater der Welt, eine französische Comödie in ihren Mauern zu besitzen. Wenn werden wir denn anfangen, das einheimische Gute zu schätzen und zu pflegen? vielleicht wenn man zu Paris deutsche Comödien spielen wird. Wir wollen uns ja über den Vorzug nicht beschweren, den sich unsere Nachbarn über uns anmaßen, so lange wir uns selbst noch unter sie erniedrigen.

g) Man fängt auf dem französischen Theater, und selbst auf dem Operntheater an, sich in der Kleidung der Wahrheit mehr zu nähern. Wir haben diese Verbesserung der Madem. Clairon zu danken, deren Talente über meine Lobsprüche sind, und welche die Natur in ihrer Action nicht weniger beobachtet, als das Costume in der Kleidung. der Verf.

Fehler der Ausführung, und nicht der Art dieser Stücke; sie werden verschwinden, wenn die Verfasser besser auszudrücken, und die Schauspieler besser zu empfinden wissen werden. Die Fehler h) der Oper hingegen sind ihrer Natur wesentlich; und weil man sie nicht wegschaffen kann, so bleibt uns nichts mehr übrig, als daß wir sie angenehm zu machen suchen.

Wir wollen demnach zu unsern musikalischen Schauspielen zurück kehren. Wenn wir zu einer Wahl genöthigt würden, entweder unsere Oper zu behalten wie sie ist, oder die italiänische an ihre Stelle zu setzen, so thäten wir vielleicht besser, wenn wir das erste ergriffen. Unsere Oper belustigt uns, wenigstens glauben wir es, und es ist sehr ungewiß, ob uns die italiänische so sehr belustigen würde. Wenn man uns demnach die französische Oper nehmen, und die italiänische dafür geben wollte, so würde man uns, aller Wahrscheinlichkeit nach, in den Fall jenes Kranken setzen, von welchem Horaz redet, der sich in der Hitze des Fiebers einbildete, bey den angenehmsten Schauspielen gegenwärtig zu seyn, und für den es ein Unglück war, gesund zu werden, indem er seinen Irrthum verlohr; daher er die Aerzte bat, daß sie ihm denselben wiedergeben möchten. Aber wäre es nicht möglich, wenn wir unsere Oper so ließen, wie sie ist, in Ansehung der Musik Veränderungen damit vorzunehmen, welche sie bald der italiänischen Oper überlegen machen würden? Wir würden alsdann die Gesetzgeber von Europa für die lyrische Schaubühne i) werden, wie wir

h) Es wird hiermit hauptsächlich auf den Gesang der Oper gezielt, der schon oft als unnatürlich ist verworfen worden. Allein, da bey einer dramatischen Vorstellung alles Nachahmung ist: Handlung, Acteur, Kleidung, Theater, Decoration, Erleuchtung u. s. w. warum ist man denn gegen den Gesang allein so streng? ist er etwas anders als eine Nachahmung der Rede? andere werden ihn vielleicht für eine mehr ausgebildete Rede selbst halten; desto besser. In der That ist ja wohl der singende Ton den Menschen eben so natürlich als redende. Aber Alexander, Ezio u. s. w. werden doch nicht gesungen haben? Hätten sie ihre Siege auf dem Theater gehalten, wer weis ob sie nicht gesungen hätten; und außerdem haben ja auch weder Cinna noch Iphigenia in Versen geredet.

i) Vielleicht, wenn in Europa noch keine bessere lyrische Bühne wäre, als die gegenwärtige französische. Es behelfen sich zwar alle Länder noch mit entlehnten italiänischen Singbühnen, und ob die Franzosen diese jemals verdringen werden, ist sehr zweifelhafft. Wünschten wir sie verdrungen zu sehen, so wäre es von Opern in der eigenen Sprache des Landes; ein Wunsch, dessen Ausführung den patriotischen Gesinnungen eines Volks gewiß Ehre machte, und der nirgends eher und leichter ausgeführt werden könnte, als unter den Deutschen, wenn nur —

wir es für die dramatische gewesen sind, und dieser Ruhm würde für unsere Eitelkeit schmeichelhafft genug seyn. Das einzige Mittel dazu zu gelangen scheint zu seyn, daß wir an statt der französischen Musik die italiänische annehmen, wenn es möglich ist. Dieser Vorschlag erfodert, daß wir uns auf eine genauere Betrachtung des Characters der beyden Musikarten einlassen, und untersuchen, wie die italiänische Musik auf unsere Sprache anzuwenden sey.

Wir setzen voraus, als eine Sache, die keines Beweises bedarf, daß die italiänische Musik besser ist als die unsrige. Man zweifelt an dieser Wahrheit nirgends als in Frankreich; es ist auch nur noch ein Theil der Nation, welcher daran zweifelt, und die Ausländer verwundern sich, daß dieser noch zweifeln kann. Man finde an der französischen Musik Vergnügen, so lange man keine andere kennet, nichts ist natürlicher und erlaubter; aber daß es unter denen, welche beyde Musiken gehört haben, noch zweyerley Meynungen über den Vorzug derselben geben kann; selbst die Möglichkeit zweifelhafft zu seyn, muß einem jeden Ohre, wenn es auch noch so wenig fein ist, und einer jeden Seele, wenn sie auch noch so wenig empfindlich ist, seltsam vorkommen. Vergebens rühmen die Anhänger der französischen Musik, um die Nullität und Schwäche derselben zu bedecken, ihre schöne Einfalt, welche, ihrer Meynung nach, den Character derselben ausmacht. Weil das Schöne stets simpel ist, so schließen sie, daß das Simple auch stets schön sey; und nennen das simpel, was frostig und alltäglich, was ohne Krafft, ohne Leben, ohne Bilder ist.

Man wäre indeß nicht würdig die italiänische Musik zu hören, und unfähig sie zu fühlen, wenn man ohne Unterschied und ohne Wahl allem Beyfall gäbe, was in dieser Art über die Gebirge zu uns herüber gebracht wird. Außer der Menge von mittelmäßigen Componisten, von denen ein Land immer voll ist, wo die Musik stark getrieben wird, muß man auch gestehen, daß der gute Geschmack in Italien merklich vorfällt. Pergolesi, der für die Kunst zu zeitig starb, ist der Raphael der italiänischen Musik gewesen; er hatte ihr einen wahren, edlen und simplen Styl gegeben, von welchem die Künstler unter seiner Nation sich heut zu Tage ein wenig zu weit entfernen. Die schöne Zeit dieser Kunst scheint in Italien zu Ende zu laufen, und die Zeit des Seneca, des Lucanus fängt an auf dieselbe zu folgen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünf und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 27ten Februar. 1769.

Dritte Fortsetzung über die Freyheit der Musik, vom Herrn d'Alembert.

Ob man gleich in der heutigen italiänischen Musik wahre und große Schönheiten entdeckt, so wird doch das Verlangen, auf Kosten der Natur und der Wahrheit Bewunderung zu erregen, darinne allzu oft sichtbar. Nicht seit heute nur werden es verständige Italiäner selbst gewahr, und seufzen über diesen Mißbrauch. Er hat aber vielleicht seine Quelle in einem unheilbaren Fehler, in der ausschweifenden Liebe der Italiäner zum Neuen in der Musik. Die schönste Oper wird nicht zweymal auf eben demselben Theater gespielt, und man ziehet dem Artasserse des Vinci, der Olympiade des Pergolesi eben diese Stücke vor, wie sie von einem neuern mittelmäßigen Componisten in Musik gesetzt sind. Die Franzosen fallen in den entgegen gesetzten Fehler: ihre berühmtesten Componisten wagen es noch nicht sich an den Opern des Lulli zu vergreifen, so wie man ehemals aus Ehrerbietung gegen den Aristoteles es nicht wagte, sich von seinen Lehren zu entfernen. Die Liebe zur Veränderung verdirbt demnach die Musik jenseits der Alpen, und eine abergläubische Furcht hindert ihr Wachsthum bey den Franzosen. Die einzige Musikart, die in Italien nicht verlohren hat, sondern vielmehr daselbst vollkommen geworden, ist die burlesque und comische: die Freyheiten, die sie erlaubt, die Veränderungen, deren sie fähig ist, schränken das Genie des Componisten weniger ein. Die Musik der comischen Zwischenspiele, wenn sie ein guter Meister verfertigt hat, ist selten mittelmäßig, oft gar vortrefflich; die Musik der Tragödien oder ernsthaften Opern ist bisweilen vortrefflich, und oft mittelmäßig.

Die Italiäner haben demnach schlechte Musik, und selbst in sehr großer Menge. Wenn man aber die italiänische Musik nach dem beurtheilen

wollte, was sie schwaches und mangelhaftes hat, so wäre es eben so viel, als wenn man unsere Mahlerschule nach den gemahlten Ladenzeichen, oder unser Theater nach den Stücken des **Pradon** beurtheilte. Und wie würde es um uns stehen, wenn die Italiäner die französische Musik nach dem beurtheilen wollten, was wir selbst für abscheulich halten? Man muß das Beste von jeder Musikart nehmen, wenn man sie mit einander vergleichen will; und wenn man diese Vergleichung mit einiger Einsicht, Empfindung und Unpartheylichkeit anstellt; wenn man den Reichthum, das Feuer und die Mannichfaltigkeit der Italiäner neben unsere Monotonie, Frostigkeit und Dürftigkeit legt, sollte man sodann nicht mit dem ganzen Europa denken können, daß die italiänische Musik eine Sprache sey, von welcher wir nicht einmal das Alphabet haben? Es kommt demnach darauf an, ob wir diese Musikart annehmen sollen, oder können, ob unsere Oper sich dazu schickt, und in wiefern sie derselben fähig seyn werde. Aber, wird man sagen, wäre es nicht leichter, der italiänischen Oper die Gestalt der unsrigen zu geben? Ja, wenn man die Italiäner bereden könnte, ihre Oper zu verändern, und die Franzosen, von ihrer Sprache abzugehen; das ist es aber, was nicht leicht scheint. Ich habe eine bessere Meynung von der Gefälligkeit unserer Componisten; die meisten scheinen sehr wenig für die alte Musik eingenommen. Diese glückliche Anlage findet sich besonders bey den jungen Künstlern, welche es auch sind, von denen man das meiste hoffen kann; mögen doch die andern alsdann in ihrer Unbußfertigkeit beharren. Man hat schon auf dem Theater der Oper, auf diesem Theater, das so sehr über seine alten Gebräuche hält, Neuerungen versucht; wir haben eine gasconische Oper darauf gesehen. Es ist ein Schritt zu nöthigern und angenehmern Veränderungen. Es geht dieser Schritt zwar ein wenig rückwärts: denn man sollte eigentlich nicht unsere Musik behalten und unsere Sprache ändern, wie man in dieser Oper that; sondern unsere Sprache sollte man behalten, und, wenn es möglich wäre, nur unsere Musik ändern; aber diese Neuerung bestehe worinne sie wolle, so beweiset sie doch immer, daß wir Lust haben etwas zu wagen, und daß der Aberglaube bey uns keine unheilbare Krankheit sey.

Es sind in unserer Musik drey Dinge zu erwägen, das Recitativ, die Arien und die Arbeit der Instrumente a); wir wollen diese drey Stücke nach einan-

a) Les Symphonies, mit diesen Nahmen benennen die Franzosen nicht allein alle Stücke überhaupt, die in der Oper von den Instrumenten, ohne Gesang, gespielt werden, als Ouvertüre, Entreen u. d. g. sondern verstehen auch das sogenannte Accompagnement darunter, womit die Instrumente die Singstimme unterstützen.

einander durchgehen. Die Anhänger des Lulli gerathen bisweilen in große Verwunderung darüber, daß ein Ausländer der Schöpfer unsers Recitativs gewesen sey. Man siehet es ihm auch an; man weis, wie sehr die Prosodie darinne gemißhandelt wird, besonders in den Endsylben. Man wird dieses prosodische Unwesen zwar wohl für keine Schönheit unsers Gesanges ausgeben; aber man wird doch vielleicht behaupten, daß es unvermeidlich sey. Man würde dawider leicht ein Mittel haben, wenn man die musikalischen Schlußfälle nur auf männliche Endigungen setzte, und darüber könnten sich der Componist und der Dichter leicht mit einander verstehen. Wir sehen aber außerdem nicht ein, warum es die Endsylben im Gesange hören zu lassen nöthiger ist, als im gemeinen Gespräch, und selbst in der Declamation. Da es der Character des Gesanges, und besonders des Recitativs ist, daß es sich der Rede so viel nähern soll als möglich, warum müssen die musikalischen Schlüsse mehr ausdrücken, als man in der gemeinen Rede ausdrückt? Man findet sie auch nicht im italiänischen Recitative, welches ihrer Sprache weit angemessener ist, als das französische der unsrigen. Sie scheinen den Gang und die Beugungen der Stimme in der Unterredung besser studiert zu haben als wir; und es ist sonderbar, daß in einer Sprache, die von stummen Endvocalen so voll ist als die französische, die Schlüsse des Recitativs auf diese Endvocalen gemacht werden, da hingegen das Gegentheil in der italiänischen Sprache geschicht, deren Endsylben nicht so stumm, und die Vocalen heller sind. Man könnte sagen, ein Franzos habe das italiänische Recitativ, so wie ein Italiäner das französische erfunden.

Wir müssen indeß gestehen, daß das italiänische Recitativ, das wir hier vertheidigen, den meisten französischen Ohren mißfalle. Man muß sich darüber nicht wundern: da es eine Mittelgattung zwischen dem Gesange und der Rede ist, so setzt es bey dem, der es hört, die Geschicklichkeit es zu verstehen als nothwendig voraus, wozu die Kenntniß der italiänischen Sprache, und ihrer Prosodie erfodert wird. Das strenge Urtheil demnach, daß wir darüber fällen, dürfte wohl übereilt seyn. Eine einzige Anmerkung wird es begreiflich machen. Außer dem gemeinen Recitativ, das durch alle Scenen fortläuft, und beynahe die Geschwindigkeit der gewöhnlichen Declamation hat, haben die Italiäner noch ein anderes, das sie Recitativo obligato nennen, ein mit Instrumenten begleitetes Recitativ, daß sie öfters mit Glück anbringen, wo viel Ausdruck nöthig ist, besonders in gewissen rührenden Schilderungen. Dieses obligate Recitativ, wenn es gut gemacht ist, (und selten wird es anders seyn, wenn es von einem guten Meister ist) macht auf das unempfindlichste Ohr

einen Eindruck, welcher eben so lebhafft, eben so angenehm ist, als der, den die schönste italiänische Arie macht. Kenner tragen so gar kein Bedenken ihm den Vorzug vor den Arien zu geben, weil der Ausdruck der Empfindung darinne weniger überladen, simpler, und folglich wahrer ist. Es scheint bisweilen so gar, daß selbst die, die sonst Feinde des gewöhnlichen italiänischen Recitativs sind, dieses obligate Recitativ mit Vergnügen hören: so groß sind die Rechte der Wahrheit und Natur über uns. Inzwischen ist doch zwischen dem einen und dem andern kein wesentlicher Unterschied; der Gang ist durchgängig einander gleich; das obligate Recitativ, dessen man sich öfters in den Monologen bedient, wird bloß durch längere Pausen unterbrochen, und von dem Orchester unterstützt, welches ihm statt eines Zwischenredners dient; und da außerdem dieses Recitativ insgemein zu lebhafftern Ausdrücken gebraucht wird, so kommen darinne die Schilderungen der Betrübniß, der Freude, der Verzweiflung, des Zorns öfterer vor, und werden sinnlicher, als in dem gemeinen Recitative, so wie sie es in einer belebten Rede auch mehr sind als im gemeinen Gespräche.

Vielleicht wird man einwenden, daß die durch die Instrumente ausgefüllten Ruheplätze des obligaten Recitativs, die Schilderungen und Ausdrücke, die man dadurch hinein bringt, die Leidenschafften, und so zu sagen die Töne der Seele, die in diesem Recitative kenntlicher sind, schon zureichten, um es von dem gemeinen italiänischen Recitative zu unterscheiden, dessen einförmiger und ununterbrochener Gang eine unerträgliche Monotonie macht. Erstlich antworten wir, daß unser Recitativ von dieser Monotonie eben so wenig frey ist, als das italiänische, und daß es außer diesem Fehler noch eine ermüdende und verdrüßliche Langsamkeit habe. Zweytens antworten wir, daß die Monotonie des Recitativs vielleicht ein nothwendiges Uebel, eine unvermeidliche Unbequemlichkeit sey, welche mit der Natur der lyrischen Bühne verknüpft ist. Denn was ist denn eine Oper? Ein Drama, das gesungen wird. Nun aber kann in einem Drama nicht alles die Leidenschafften stark angreifen; die Seele wird nur an gewissen Stellen gerührt; es sind Augenblicke der Ruhe nöthig, zur Ankündigung des Vorhabens, zur Vorbereitung der Scenen, zur Entwickelung der Handlung, wo der Zuschauer bloß hören darf. Nun frage ich, wie diese Scenen der Ankündigung, der Entwickelung, der Vorbereitung, vom Componisten behandelt werden sollen. Die Musik ist keine gemeine und natürliche Sprache: sie schickt sich folglich nicht sehr, gleichgültige Dinge oder gemeine Gedanken auszudrücken; sie ist ihrer Natur nach bestimmt starke Eindrücke, tiefe Empfindungen, heftige Leidenschafften mit Nachdruck hervor zu

bringen,

bringen, oder die Gegenstände zu mahlen, welche dergleichen hervorbringen können. Was soll nun ein Componist an den häufigen Stellen eines Gedichts thun, wo er weder Leidenschafften noch Empfindungen zu erregen hat? Soll er diese Stücke bloß hersagen oder declamiren lassen, wie eine gemeine Comödie? Aber diese Declamation würde gegen den darauf folgenden Gesang zu sehr abstechen, und die Oper würde weiter nichts seyn, als eine lächerliche Mißgeburth. Die Wahrscheinlichkeit zwar findet sich in einer Oper nicht, die vom Anfange bis zum Ende gesungen wird; aber sie wird doch weniger darinne beleidigt, als in einer Oper, die halb gesungen, halb geredet wird; man kann sich leichter ein Volk vorstellen, welches alles in Musik spricht, als ein Volk, dessen Sprache mit Singen und Reden abwechselt.

Es muß demnach in einer Oper alles gesungen werden; aber es muß nicht alles auf einerley Art gesungen werden, so wie im Gespräch auch nicht alles in einem Tone, mit gleicher Frostigkeit und einerley Bewegung geredet wird. Es muß demnach zwischen den Arien uud dem Recitative ein sehr merklicher Unterschied seyn, sowohl in Ansehung des Umfangs und der Beschaffenheit der Klänge, als auch in Ansehung der Geschwindigkeit des Vortrags, und des Characters im Ausdrucke. Die Natur des eigentlich sogenannten Gesanges bestehet in drey Stücken: der Gang ist darinne langsamer als in der gemeinen Rede; man hält auf gewissen Klängen an, als ob man sie gleichsam dem Ohre stärker zu empfinden geben wollte; die Töne der Stimme endlich, und die Intervalle, welche sie durchläuft, wechseln öfters, und fast mit jeder Sylbe ab. Die erste und zweyte dieser Eigenschafften gehören nicht für ein gutes Recitativ; die dritte muß sich zwar darinne finden; aber auf eine nicht so kenntliche Art als im Gesange. Auf einer Seite macht der geschwinde Vortrag die Folge der Intervalle im Recitative dem Ohre weniger fühlbar; auf der andern Seite muß diese Folge darinne häufiger seyn, aber nicht so häufig, als in dem eigentlichen Gesange. Das ist es, was die Italiäner gefühlt haben, was sie mit Grunde, und man kann sagen mit Glück ausüben. In unsern Opern hingegen ist es ein großer Fehler, daß das Recitativ sich nicht genug von den Arien unterscheidet. Die Fremden fragen uns daher auch mit Verwunderung, was für einen Unterschied wir darunter machen, oder warum wir keinen machen; von der Ouvertüre an, bis der Vorhang niederfällt, warten sie, wie sie sagen, daß die Oper angehen soll.

Die Fortsetzung folgt künftig.

An das Clavier.

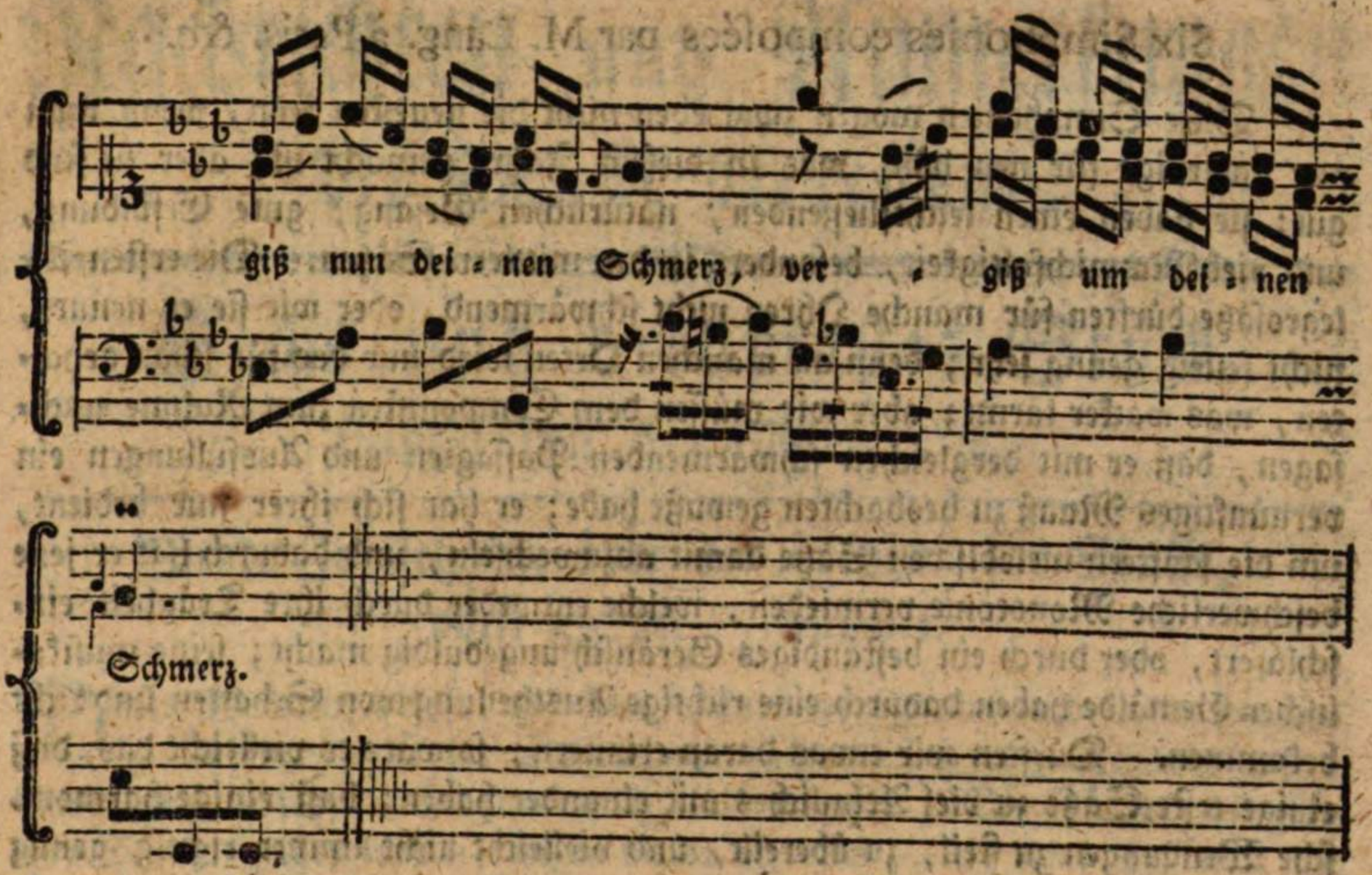
Langsam und zärtlich.

Be - rei - te mich zum Schlum - mer, sanft

kla - gendes Cla - vier! Er - mü - det durch den Kummer, komm

ich be - trübt zu dir. Dir sing ich mei - ne Kla - gen, ver-

min - dre du die Pla - gen! und Du, ge - beugtes Herz, ver-



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

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

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

Six Simphonies composées par M. Lang. à Paris. &c.

Diese Simphonien mögen zwar eben nicht die neuesten seyn, wenn man nur dasjenige für neu hält, was in diesem Jahre gemacht ist; aber sie sind gut; sie haben einen leichtfließenden, natürlichen Gesang, gute Erfindung, und viel Mannichfaltigkeit, besonders in den mittlern Sätzen. Die ersten Allegrosätze dürften für manche Ohren nicht schwärmend, oder wie sie es nennen, nicht feurig genug seyn; denn an manchen Orten wird nur das für schön gehalten, was wacker lärmt; aber wir müssen dem Componisten zum Ruhme nachsagen, daß er mit dergleichen schwärmenden Passagien und Ausfüllungen ein vernünftiges Maaß zu beobachten gewußt habe; er hat sich ihrer nur bedient, um die sanftern melodischen Sätze damit abzuwechseln, und dadurch hat er jene beschwerliche Monotonie vermieden, welche entweder durch ihre Trägheit einschläfert, oder durch ein beständiges Geräusch ungeduldig macht; seine musikalischen Gemälde haben dadurch eine richtige Austheilung von Schatten und Licht bekommen. Dürften wir etwas daran erinnern, so wäre es vielleicht das, daß einige erste Sätze zu viel Aehnliches mit einander haben; daß einige harmonische Wendungen zu steil, zu übereilt, und vielleicht nicht immer richtig genug sind; das Ohr empfindet bisweilen etwas, das ihm fremde scheint, aber ehe es dasselbe faßt, ist es schon vorüber; ein Umstand, der der Deutlichkeit wiederspricht, und in diesen Sinfonien um so viel mehr auffällt, da sonst alles darinne deutlich und faßlich ist. Der Kupferstich derselben ist nicht so schmutzig und schlecht, als der von den Schwindlischen Sinfonien; aber wir wünschten doch, daß er besser, besonders correcter seyn möchte. Er scheint nach einer schlechten Abschrifft, vielleicht ohne Vorbewust des Componisten, veranstaltet zu seyn; in dem angezeichneten piano und forte ist in den Stimmen nicht die mindeste Uebereinstimmung, an den meisten Orten fehlen sie ganz. An falschen Noten fehlt es ebenfalls nicht, und bisweilen sind es ganze Tacte, die einer Berichtigung bedürfen, wovon wir nur die erste Sinfonie zum Beweise anführen wollen, wo in der Viole der ganze 41te und 42te Tact des ersten Allegro nicht a sondern h heißen muß.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechs und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 6ten März. 1769.

Vierte Fortsetzung über die Freyheit der Musik, vom Herrn d'Alembert.

Dieses Recitativ, dessen wir uns so stark annehmen, und dessen wir uns zu rühmen sogar die Schwachheit haben, ist heut zu Tage in unsern Opern noch unausstehlicher langweilig, als vormals. Die Sänger, die gern ihre Stimme zeigen wollen, wissen weiter von nichts, als vom Schreyen und Dehnen; der geschwinde Vortrag, der [illegible] Recitative so nöthig ist, ist ihnen völlig unbekannt; Man versichert, daß zu den Zeiten des Lulli das Recitativ weit geschwinder gesungen worden, und dann war es gewiß weniger eckelhafft. Lulli, der ein Mann von Geschmack, und selbst von Genie, obgleich in seiner Kunst wenig geschickt war, weil die Kunst zu seiner Zeit noch in der Wiege lag, fühlte wenigstens in diesem ersten Alter der Musik, daß das Recitativ nicht stark und langsam wie die Arien vorgetragen werden müsse, die eigentlich bestimmt sind, die Empfindungen der Seele auszudrücken. Seit den Zeiten des Lulli hat unser Recitativ nicht allein in keinem andern Stücke etwas gewonnen, sondern es hat sogar noch den Vortrag verlohren, den ihm dieser Künstler gegeben hatte, und den man ihm wieder zu geben suchen sollte. Wir müssen indeß gestehen, daß man es damit doch zu keiner Vollkommenheit bringen wird, wenn man ihm den Character läßt, den es vom Lulli bekommen hat, und den man mit aller Gewalt beybehalten will. Die Cadenzen, die Tenuten, die Manieren, die wir so häufig darinne anbringen, werden für den beschleunigten und angenehmen Vortrag des Recitativs allemal ein unübersteigliches Hinderniß bleiben; wenn die Stimme sich bey allen Auszierungen aufhält, so wird das Recitativ schleppend; wenn es dieselben übereilt, so wird es einem stümpferhafften Gesange ähnlich. Aber wäre es denn nicht möglich, alle

diese Fesseln wegzuwerfen, und dem französischen Recitative eine Gestalt zu geben, die sich der Declamation mehr näherte? Ich wage es einige Anmerkungen darüber zu machen, und will es in der Ordnung thun, wie sie mir in die Gedanken gekommen sind.

Ich sahe die Serva padrona des **Pergolesi** vorstellen. Man weis, wie sehr die Arien dieses musikalischen Zwischenspiels in Italien geschätzt werden; sie haben sogar auch unsern Beyfall erhalten, und es ist in der That schwer, die Nachahmung der Natur und die Wahrheit des Ausdrucks im Gesange höher zu treiben. Zwischen den Arien ist allemal ein Recitativ, von dem man versichert, daß es Kennern in Italien eben so sehr gefalle. Dieses Recitativ machte anfänglich auf mich nur einen geringen Eindruck, so daß es mir weder gut noch schlecht vorkam; die Wirkung, welche die gesungenen Arien auf mein Ohr gehabt hatten, dauerte noch nach ihnen fort, verlängerte mein Vergnügen, und entzog dem Recitative meine Aufmerksamkeit. In den folgenden Vorstellungen gab ich mehr darauf Achtung, und fand so etwas wahres darinne, das mich in Verwunderung setzte; es schien mir von der Rede so wenig unterschieden, daß ich einer Art von Aufmerksamkeit nöthig hatte, um mich zu überzeugen, daß es nicht eine bloß geredete Scene sey; ich glaubte eine Unterredung in italiänischer Sprache zu hören. Die häufigen Beugungen und Veränderungen des Tons, die ich in dem Dialog bemerkte, stöhrten die Illusion nicht; denn man weis, daß die Aussprache der Italiäner weit singender und musikalischer ist, als die unsrige. „Siehe da,„ sagte ich mir selbst, „Acteurs, deren Dialog eine bloße Declamation ist; sie singen gleichwohl, denn dieser Dialog, „außerdem daß er leicht in Noten zu setzen ist, hat noch ein Accompagnement, „welches ihn nährt und unterstützt. Wenn dieses Recitativ langsamer gesungen würde, wenn es Cadenzen, Auszierungen, Tenuten bekäme, so würde „es ein ordentlicher Gesang seyn.„ Die Untersuchung, die ich bald darauf mit der Partitur anstellte, rechtfertigte meinen Gedanken; ich merkte, daß, da ich dieses Recitativ mit der Langsamkeit und den vermeynten Zierrathen des unsrigen sang, es ein französisches Recitativ wurde, aber weniger natürlich und weniger angenehm, als in seinem ersten Zustande. Diese Bemerkung brachte mich auf eine andere. „Wenn das italiänische Recitativ,„ sagte ich, „auf französische Manier kann gesungen werden, könnte denn nicht auch das „französische Recitativ auf italiänische Art gesungen werden? das erste hat bey „diesem Wechsel verlohren, vielleicht würde das andere dabey gewinnen.„ Ich nahm daher die erste die beste Oper, die mir unter die Hände kam; ich sang das Recitativ auf italiänische Art, und ließ die Cadenzen, Zierrathen und Haltungen

tungen weg, brachte den zu einer guten Declamation nöthigen beschleunigten Vortrag hinein, und merkte mit eben so vielem Vergnügen als Verwunderung folgendes an: An den Orten, wo das Recitativ am meisten der Rede nachahmte, war gar kein Vergleich zwischen dem Vergnügen, den mir der beschleunigte italiänische Vortrag, und dem Eckel, dem mir das Schreyen und Schleppen nach französischer Art verursachte. An den Orten hingegen wo der Componist sich von dem Tone der Declamation, das ist von der Empfindung und der Natur entfernt hatte, war nichts unangenehmers und abscheulichers, als das französische Recitativ nach italiänischer Art gesungen. a)

Wenn das Recitativ, wie jedermann einräumt, weiter nichts als eine in Noten gesetzte Declamation seyn soll, so kann man daher den Schluß machen, daß es eins der wesentlichsten Gesetze sey, die Singstimme nicht einen so großen Raum durchlaufen zu lassen, als im Gesange, sondern den Umfang nach den Tönen der Stimme in der gewöhnlichen Declamation einzurichten. Der einzige Fall, wo man sich erlauben kann, die natürlichen Gränzen der Stimme zu überschreiten, ist in gewissen heftigen Augenblicken der Leidenschafften, wo die Stimme, selbst in der Declamation der Gränzen überschreiten würde. Diese Augenblicke aber müssen selten kommen, und gehören eigentlich für das obligate Recitativ, welches seiner Absicht, der Begleitung und dem Character nach, dem eigentlichen Gesange etwas näher kommen darf. Lulli, dessen Recitativ wir als ein Muster der Vollkommenheit ansehen, ist öfters in den Fehler gefallen, daß er der Singstimme einen zu weiten Umfang giebt. Man kann sich davon überzeugen, wenn man sein Recitativ auf italiänische Art singt; denn man wird gar bald gewahr werden, daß dieses Recitativ an tausend Orten den Umfang überschreitet, den selbst die heftigste Declamation b) haben kann.

a) Wir übergehen hier einige Paragraphen, die bloß das französische Recitativ, wie es zu einem italiänischen zu machen sey, angehen.

b) Dieser ganze Paragraph ist auf eine falsche Hypothese gebauet. Eigentlich sollte er so lauten: das Recitativ ist eine nach gewissen Regeln der Melodie und Harmonie in Noten gesetzte Declamation; da es eine singende Declamation ist, so braucht sie sich nicht auf den sehr kleinen Umfang von Tönen der redenden Declamation einzuschränken, eben so wenig als sie gehalten ist, die feinen u. unmerklichen Abweichungen der redenden Stimme in enharmonischen Tönen auszudrücken. Als Declamation darf sie aber auch nicht in den eigentlichen numerirten und cadenzirten Gesang ausschweifen; der einzige Fall, wo man es ihr erlauben kann, ist in gewissen

Ich mag indeß nicht sicher behaupten, ob ich gleich sehr geneigt bin, es zu glauben, daß unser Recitativ auf dem Theater Beyfall finden werde, wenn es nach italiänischer Art gesungen würde; ich kann aber doch versichern, daß diese Art es vorzutragen verständigen Richtern nicht mißfallen habe, vor denen ich es gewagt habe, einen Versuch zu machen; alle ohne Unterschied haben es der unschmackhafften und unerträglichen Langsamkeit unsers Opernrecitativs vorgetragen. Ich glaube, daß ihnen der Unterschied noch deutlicher geworden wäre, wenn die Ausführung weniger unvollkommen, und das Recitativ besser componirt gewesen wäre. Die Erfahrung muß uns lehren, ob diese Art zu singen auf unserer lyrischen Bühne statt finden kann oder nicht. Es scheint wenigstens unstreitig zu seyn, daß man jedes Recitativ verwerfen müße, das, wenn es außer dem Theater auf eben die Art vorgetragen wird, unsere Ohren beleidigt. Es ist ein sicherer Beweis, daß der Componist sich von den Tönen der Natur zu sehr entfernt habe, die er doch stets vor Augen hätte haben sollen. Wenn ein Componist demnach wissen will, ob sein Recitativ gut sey, so singe er es nur auf italiänische Art, und wenn es ihm mißfällt, so werfe er es immer ins Feuer.

Der berühmte Monolog der Armide, den unsere Väter als ein Meisterstück gepriesen haben, genoß seines Ruhms in aller Ruhe, bis es der Bürger von Genf wagte ihn anzutasten. Vergebens bemühte sich Rameau, zur Ehre unserer alten Musik, (die ihm doch gleichgültiger hätte seyn sollen, als irgend einem andern) vergebens bemühete er sich, den Lulli gegen die Stöße zu vertheidigen, die ihm Rousseau versetzte.

Si Pergama dextra
Defendi possent, etiam hac defensa fuissent.

Da er aber den Baß des Lulli an verschiedenen Orten geändert hat, damit die stärksten Einwürfe des Rousseau wegfielen; da er in diesem Basse tausend Dinge finden lassen will, an welche Lulli nie gedacht hat, so hat er dadurch nur an den Tag gelegt, wie gegründet die Einwürfe waren. Wenn man

wissen Augenblicken der Leidenschafft, wo die Stimme der redenden Declamation selbst die Gränzen überschreiten würde, und daraus entstehet sodann das begleitete Recitativ oder höchstens ein Arioso. Der geringste Fehler des Lulli ist es demnach, daß er mit der Singstimme im Recitative die Gränzen der redenden Declamation überschreitet; mit Recht aber tadelt man ihn darüber, daß sein Recitativgesang überhaupt zu nahe an den Ariengesang gränzt.

man aber auch einige Veränderungen mit dem Basse des Lulli vornimmt, glaubt man denn dadurch diesen Monolog feuriger und belebter gemacht zu haben, in welchem der Dichter so stark, und der Componist so schwach ist, in welchem das Herz der Armide so schleunig seinen Weg fortgehet, und der Componist sich frostig in einer und eben derselben Modulation herum drehet, ohne sich von dem gemeinsten und schülerhaftesten Wege zu entfernen? Wir beziehen uns auf das Zeugniß seines berühmten Vertheidigers. Würde er selbst Armiden so haben singen lassen? Hätte er dem Basse jenen schrittmäßigen, schleppenden, schülermäßigen und alltäglichen Gang gegeben? Lulli, wird man antworten, konnte es bey der damaligen Schwäche und Unvollkommenheit unserer Musik nicht besser machen. Das kann seyn; aber wir haben den Monolog der Armide nicht nach der Unmöglichkeit zu beurtheilen, die sich vor hundert Jahren finden konnte, ihn besser zu machen; sondern wir haben ihn nach sich selbst zu beurtheilen; und es hilft uns wenig, daß ihn unsere Väter vortrefflich gefunden haben, wenn er für uns abgeschmackt geworden ist. Wir wollen die Fehler des Lulli gern entschuldigen, aber gestehen müssen wir sie doch. Dieser Künstler hat unserer Musik alle den Schwung gegeben, dessen sie im Anfange fähig war. Er trug die italiänische Musik, so wie sie zu seiner Zeit war, in die französische über. Um sich davon zu überzeugen, darf man die Augen nur auf die alten italiänischen Opern werfen, und die seinigen damit vergleichen. Die Neuerungen, die er mit unserer Musik vornahm, verursachten Unruhen; man empörte sich gegen ihn im Anfange, und beschloß damit, daß man ihn mit Vergnügen hörte und schwieg. Er gestand aber selbst bey seinem Tode, daß er über den Punct hinaus sähe, zu welchem er seine Kunst gebracht habe; es war dieß ein Wink, den er, ohne daran zu denken, seinen Bewunderern gab. Diese frostigen Enthousiasten, (denn eine Musik ohne Feuer kann keine andern als solche haben) versichern uns bisweilen, die schönen Scenen der Opern des Lulli wären so vortrefflich in Musik gesetzt, daß ein Mann von Geschmack und Verstande, der die Worte dazu nicht wüßte, dieselben sogleich errathen würde, wenn er nur die Noten singen hörte. Wenn dieser Versuch aufrichtig angestellt würde, und gelingen sollte, so verdiente der Florentiner Altäre; aber, es dürfte sich wohl kaum der Mühe verlohnen, diesen Versuch zu machen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Der achte Psalm.

Pathetisch.

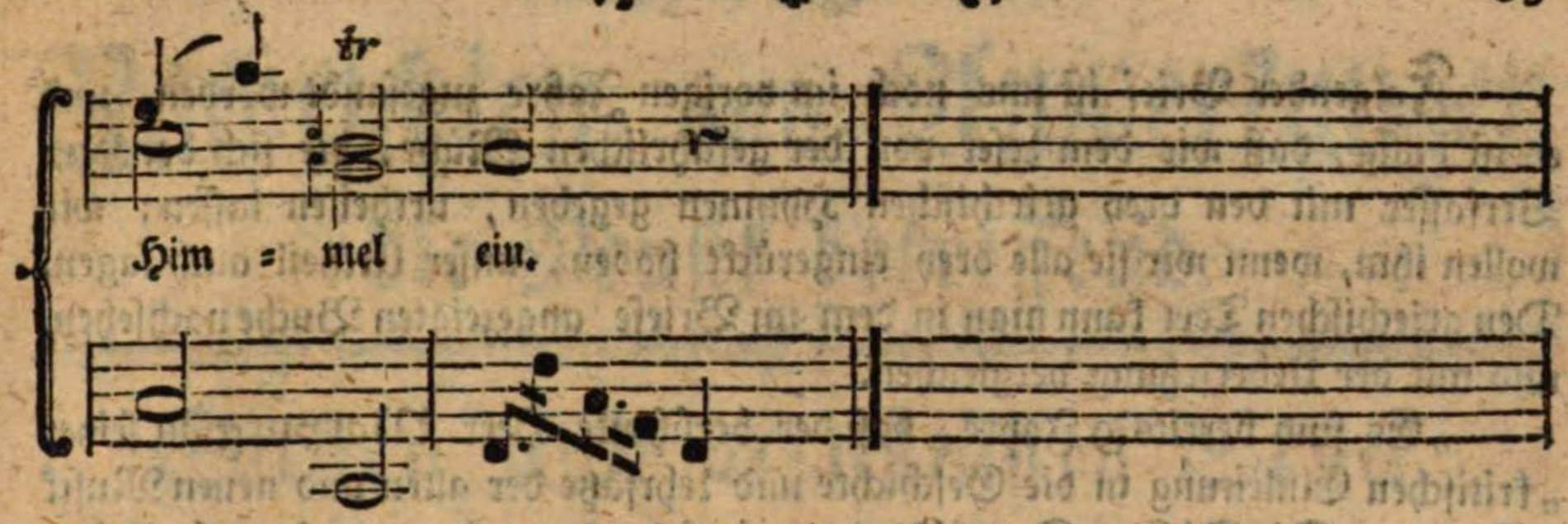
Herr, welchen un=ser Land — als sei=nen Kö=nig

eh=ret, wie ist dein Ruhm so all=ge=

mein! Hier wird dein gro=ßer Nahm in

al=ler Welt ge=hö=ret, dort nimmt — er selbst — die

Himmel



2. So gar des Säuglings Mund, der aus der Mutter Brüsten
Des Lebens süße Nahrung zieht,
Macht alle Lästrer stumm, die man aus wilden Lüsten,
Herr, deiner Vorsicht spotten sieht.

3. Steigt aber gar mein Blick zu jenen blauen Höhen,
Dem Meisterstücke deiner Hand,
Und sieht den silbern Mond zu goldnen Sternen stehen,
Die auf dein schaffend Wort entbrannt:

4. O, ruf ich, ganz entzückt von deiner Wundergröße,
Was bin ich, daß du mein gedenkst!
Was Adams ganzer Stamm, wenn ich an dir ihn messe,
Daß du ihm so viel gutes schenkst!

5. Denn, was hast du zur Zier des Menschen wohl vergessen?
Ist er nicht, Macht- und Ehrenreich?
Das Ansehn, das du ihm auf Erden zugemessen,
Macht ihn beynah Gott selber gleich.

6. Was deine Hand gemacht, das ist ihm untergeben,
Das scheuet seine Majestät.
Vor ihm muß Schaf und Rind und alles Wild erbeben,
Das trotzig auf den Feldern geht.

7. Die Vögel, die ein paar weit ausgedehnter Schwingen
Durch die zertheilten Lüfte trägt:
Der Fische nasses Volk, und was von Wunderdingen
Sich sonst im tiefen Meere regt.

8. O, Herr! den unser Land als seinen König ehret,
Wie ist dein Ruhm so allgemein!
Hier wird dein großer Nahm in aller Welt gehöret,
Dort nimmt er selbst die Himmel ein.

Folgender Brief ist uns noch im vorigen Jahre zugesandt worden, und es ist billig, daß wir dem Leser von der gefährlichen Mühe, die sich der Herr Verfasser mit den drey griechischen Hymnen gegeben, urtheilen lassen; wir wollen ihm, wenn wir sie alle drey eingerückt haben, unser Urtheil auch sagen. Den griechischen Text kann man in dem im Briefe angezeigten Buche nachsehen, und mit der Uebersetzung vergleichen.

„Es sind bereits 9 Jahre, daß der berühmte Herr Marpurg in seiner „kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik „S. 195. Die Dichter Deutschlands aufgefodet hat, eine gute deutsche Ueber„setzung von denen daselbst angeführten 3 griechischen Hymnen des Aratus *) „zu verfertigen, woran sich aber meines Wissens noch keiner hat wagen wollen. „Vielleicht ist solches zu schwer? Vielleicht will auch niemand zum ersten ge„hört seyn. Dem sey wie ihm wolle; so übersende Ihnen die Wirkungen eines „aufgeweckten Abends, eine metrische Uebersetzung gedachter Hymnen, ohne „jedoch auf die beglückte Sphäre eines deutschen Dichters die geringsten Ansprü„che zu machen. Sie werden dieselbige billigen oder verwerfen. Beydes ge„schehe mit Bescheidenheit! Ich habe die Ehre u. s. w.

Hymne an die Nemesis.

Nemesis, die du das Leben, auf der flüchtgen Wage wiegest,
Göttinn, mit den schwarzen Augen, Tochter der Gerechtigkeit!
Die du jeden frechen Stolz, mit demantnen Zaume biegest,
Feindinn von des schwarzen Lasters schnöden Unbescheidenheit!
Du vertreibst des Neides Plage, und verlarvter Menschen Tücke,
Dreht sich, unter dir, liebäugelnd, voller Unbestand das Glücke,
Um ein ungebahntes Rad,
Das verschiedne Wendung hat;
So erlaurest du den Prahler, beugest Stolzen das Genicke.
Jedem mißt du mit der Elle, seiner Lebsucht Grund und Güter,
Du schlägst bald die stolze Höhe mächtger Augenbraunen nieder.
Nemesis, die du die Wage, richterlich in Händen führest,
Und den Ausschlag jeden Lebens, nach Gerechtigkeit regierest,
Sieh von den beglückten Zonen,
Mit genädigem Verschonen.
Du, Gerechtigkeit, die du, Weißheitsvoll, ohnfehlbar richtest,
Und mit ausgespannten Flügeln, heftig für das rechte fichtest;
Du kannst frecher Menschen Stolz, und die Prahlerey besiegen,
Nemesis und Tartarus müssen sich selbst vor dir schmiegen.

*) Daß die Hymnen nicht vom Aratus, sondern von andern schwer zu errathenden Dichtern sind, wird am angeführten Orte gesagt.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sieben und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 13ten März. 1769.

Fünfte Fortsetzung über die Freyheit der Musik, vom Herrn d'Alembert.

Wenn das Recitativ unserer Opern uns Langeweile macht, so halten uns gewiß die Arien dafür nicht schadloß. Wir haben schon angemerkt, daß sie überhaupt sehr wenig vom Recitative unterschieden sind; man bemerkt diese Aehnlichkeit besonders in den sogenannten Scenen. Sie ist etwas geringer zwischen dem Recitative der Scenen, und einigen Arien, die in den Divertissements vorkommen, wo unsere neuen Componisten ihrer Einbildungskrafft bisweilen den Lauf gelassen haben. Diese Arien aber haben einen noch größern Fehler, als die in den Scenen, welcher darinne bestehet, daß die Musik oder vielmehr die Noten über leere Worte verschwendet sind, die dem Componisten eigentlich zu nichts Anlaß gaben: es ist immer l'amour qui vole, qui regne oder qui triomphe; der Componist macht Läufer, der Sänger bringt sie heraus so gut er kann, und die Zuhörer geben gähnend Beyfall. Das wenige also, was wir von Vocalmusik haben, fällt fast allein auf Worte, die nicht einmal verdienen gesungen zu werden. Diese Arien sind demnach kaum werth, daß man an ihre Verbesserung gedenkt, man sollte sie lieber gar verbannen; denn die Musik verfehlt ihren Endzweck, wenn sie ihre Schätze umsonst, und an leere Sylben verschwendet. Was wir sagen wollen, betrifft nicht sowohl die singenden Arien, die sich in unsern Opern befinden; als vielmehr die, die darinne seyn, und die Seele unserer lyrischen Scenen ausmachen sollten. Die Italiäner haben eine große Anzahl von Arien dieser Art; eine Prinzessinn beweint den Verlust oder die Untreue ihres Liebhabers; ein Unglücklicher ruft den Schatten seines Vaters hervor, und siehet ihn; eine Mutter glaubt ihren Sohn von einem Tyrannen ermordet, und überläßt sich der

Verzweiflung und der Wuth. Das große Verdienst dieser Stücke ist, daß sie mit der Situation verknüpft sind, und das Interesse derselben vermehren. Zum Unglück aber beobachten die Italiäner nicht immer diese Regel, und die Arien ihrer Scenen sind sehr oft weit von der Hauptsache entfernt: es sind Maximen, Vergleichungen, Bilder, welche die Handlung nothwendig aufhalten müssen, wenn sie auch von dem Componisten und dem Dichter noch so schön gearbeitet sind. Man kann sich z. E. nicht enthalten, diesen Fehler in der bekannten Arie des Arbaces. Vo solcando un mar crudele zu finden, so schön sie auch in Absicht auf die Musik, und in Ansehung der Worte ist. Es ist nicht natürlich, daß Arbaces, angeklagt, unschuldig, und dem Untergange nahe, sich in schönen Versen mit einem verirrten Schiffer vergleicht, welcher die Segel verlohren hat, welcher die Wellen sich empören, und den Himmel mit Wolken bedecken siehet. Noch unnatürlicher ist Arbaces in dem, was er hinzu setzt, daß er, von aller Welt verlassen, bloß seine Unschuld zur Begleiterinn habe, die ihn selbst zum Schiffbruche führt.

Das vornehmste Gesetz der Arien ist demnach, daß sie durch den Inhalt interessiren, und durch die Worte an sich ziehen. Wenn man sie ferner von der Seite der Musik betrachtet, so muß man den Gesang, das Accompagnement und die Bewegung dabey in Betrachtung ziehen. Es giebt keinen wahren Gesang ohne Ausdruck, und darinne ist die italiänische Musik vortrefflich. Es ist keine Art von Empfindung, wo sie uns nicht unnachahmliche Beyspiele lieferte. Bald süß und schmeichelhafft, bald flüchtig und munter, bald simpel und naiv, bald erhaben und pathetisch, entzückt sie, rührt sie, reißt sie uns hin. Ausdrückende Kühnheiten, glückliche Freyheiten, eigene und künstliche Wendungen der Modulation, die doch immer natürlich sind, machen ihren Character und ihre Reichthümer aus. Zur Ehre unserer Nation müssen wir sagen, daß nicht alle französischen Ohren dagegen unempfindlich sind. Es ist wahr, daß es viel ungläubige, und was noch schlimmer ist, viel heuchlerische Ohren giebt, welche sich vergnügt anstellen, da wo sie kein Vergnügen empfinden. Ein sicheres Mittel, sie zu erkennen, ist, die Urtheile zu untersuchen, die sie von den verschiedenen italiänischen Arien, die sie hören, fällen; die ihnen am meisten gefallen, sind die, die am meisten nach französischer Art sind. Ich erinnere mich, daß in dem Intermez, der Musikmeister betitelt, die Arie mit dem Echo eine große Wirkung bey diesen vermeynten Liebhabern that. Es war indeß eine sehr gemeine Arie, die nicht verdiente mit verschiedenen andern Arien verglichen zu werden, welche in die Ohren der gemeinen Zuhörer

gedrun-

gedrungen waren. Dergleichen Richter, die in der italiänischen Musik nur das schätzen, was sie alltägliches hat, sind nicht im Stande, das Ausdrückende zu fühlen, welches die Seele derselben ist. Dieses Ausdrückende aber ist der Gattung von Männern unter uns nicht entgangen, welche vermöge ihres Standes sich besser darauf verstehen müssen, als die andern, ich meyne, die Gelehrten und die Künstler. Die meisten von ihnen sind eben so eifrige Anhänger der italiänischen Musik, als Widersacher der unsrigen geworden; und die französische Oper ist ihnen jetzt unerträglich, wenigstens fast allen denen, die mir bekannt sind.

Und wie sollte sie es nicht seyn? Der französische Gesang hat einen Fehler, der dem Ausdrucke am meisten entgegen ist, darinne, daß er sich selbst immer zu ähnlich bleibt. Die Traurigkeit und die Freude, die Wuth und die Zärtlichkeit haben einerley Styl; immer eben dieselbe Melodie, eben die Wendung der Modulation, beständig in den nächstverwandten Tonarten, so eingeschränkt, und so wenig abwechselnd, daß der, der eine französische Arie hört, gewiß überzeugt seyn kann, daß er sie schon hundertmal gehört hat. Man muß übrigens diese Armuth nicht sowohl bey unsern Componisten, als vielmehr bey den Zuhörern suchen. Bey den meisten Franzosen ist die Musik, die sie singbar nennen, nichts anderes als ein alltäglicher Gesang, den sie schon hundertmal in die Ohren bekommen haben. Eine schlechte Arie ist bey ihnen die, die sie nicht nachbrummen können, und eine schlechte Oper, von der sie nichts auswendig wissen.

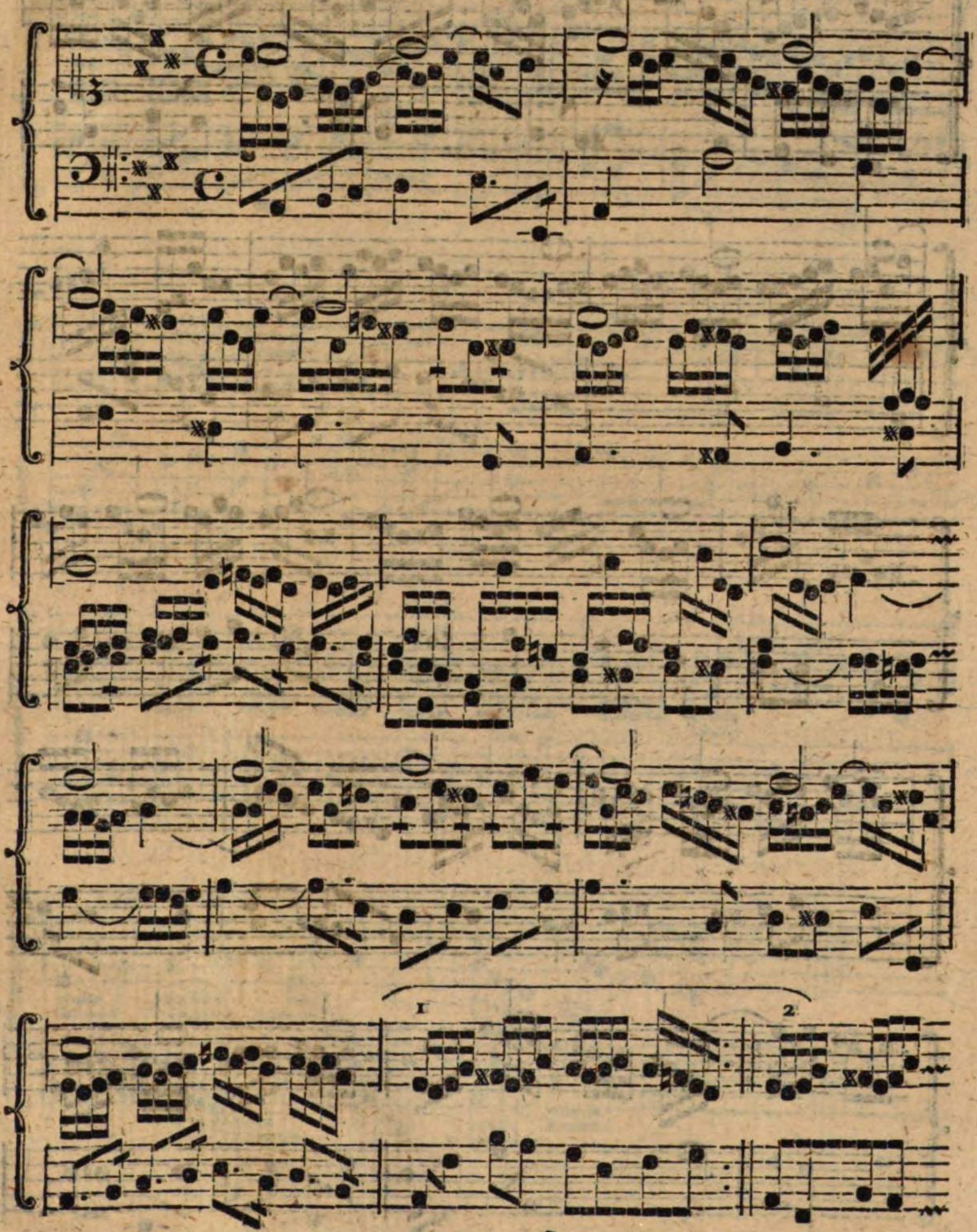
Aber wo steckt denn der Ausdruck der italiänischen Musik: wird man mir sagen; steckt er vielleicht in der ewigen Wiederholung eben derselben Worte? in den vielen Läufern, die zur Unzeit verschwendet werden, oder bis zum Einschlafen gedehnt sind? oder etwan in den sogenannten lächerlichen Cadenzen? Diese falschen Zierrathen, tragen freylich zum Ausdrucke nichts bey, sondern schaden ihm vielmehr; aber dergleichen Fehler sind leicht zu verbessern, man darf ja nur wegstreichen. Um aber unsere französischen Arien ausdrückend zu machen, muß man erst das Leben hinein bringen, das ihnen fehlt, und dieses ist nicht mit einem einzigen Federstriche gethan. Die italiänische Musik ist fehlerhafft, daß sie zu viel hat; die französische ist es, daß sie zu wenig hat.

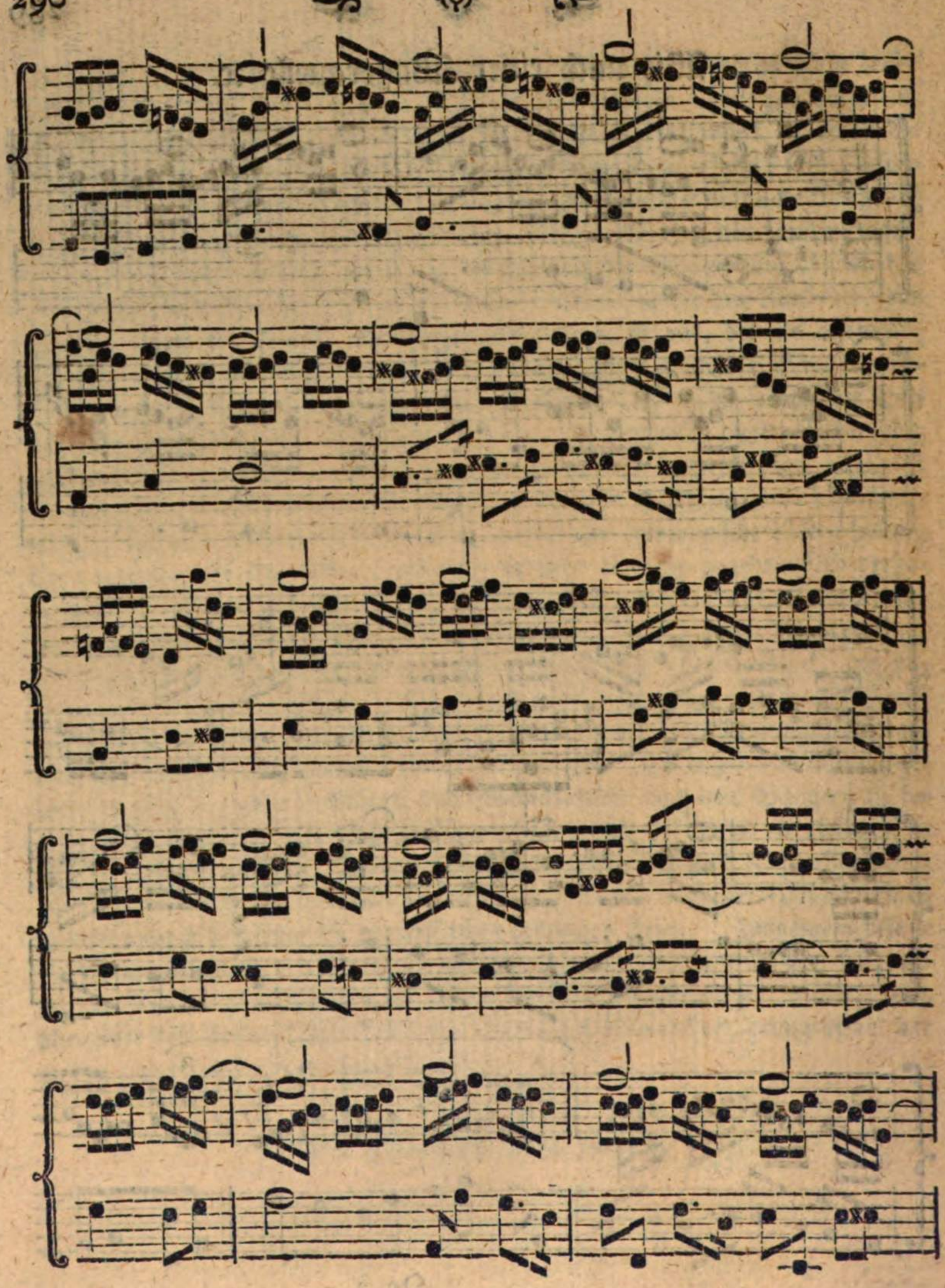
Die Italiäner sollten nicht allein in ihren Arien die so oft eckelhafte Wiederholung der Worte unterdrücken, sondern sie würden auch wohl thun, wenn sie die gänzliche Wiederholung des ersten Theils wegließen. Wir haben sie in

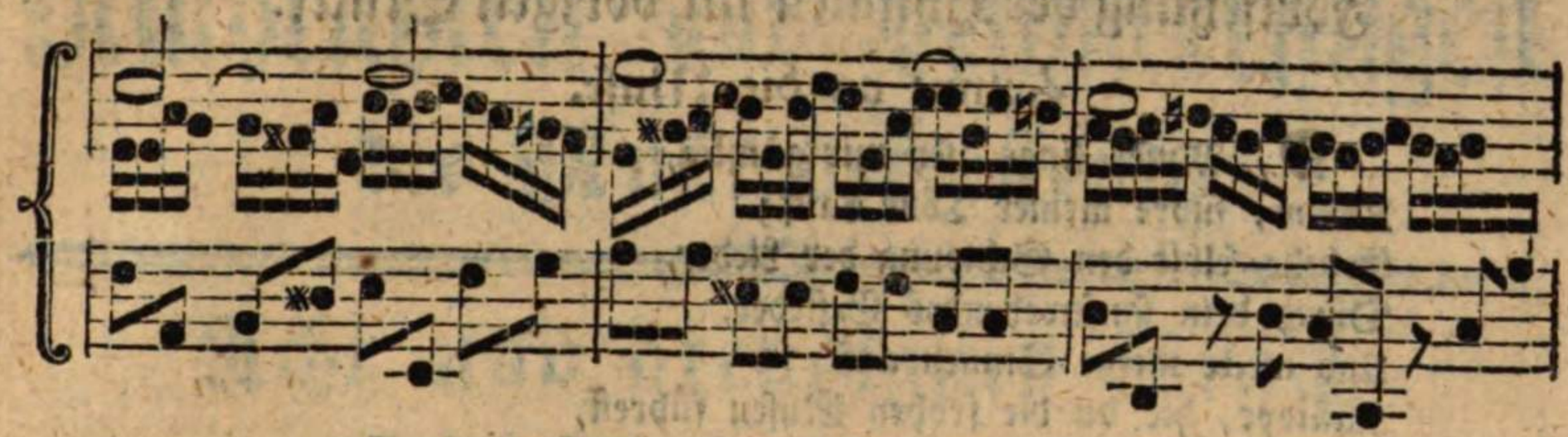
Ansehung dieser Wiederholung nachgeahmt, und wir haben daran nicht besser gethan. Vielleicht könnten sie auch öfters den zweyten Theil gar weglassen, den ohnedem der Componist insgemein sehr nachläßig behandelt. Was die Läufer betrifft, muß man gestehen, daß sie fast immer überflüßig sind, besonders wenn man die Leidenschafften reden läßt; die neuere italiänische Musik ist damit auf eine lächerliche Weise überladen. Was wir von den Läufern sagen, gilt noch mehr von den Cadenzen, in welchen sich der Sänger auf Kosten des Geschmacks und der Natur zu zeigen sucht. Man opfert den Ausdruck, das ist, die Seele der Musik, der Eigenliebe desjenigen auf, der sie ausführt; eine Eigenliebe, die außerdem sehr wenig überlegt ist: denn der Sänger würde bey wahren Kennern mehr Ehre davon haben, wenn er die Sache der Empfindung gemäß und mit Wahrheit vortrüge, als von allen diesen steifen oder geschmeidigen Einfällen. Man sagt, die Cadenzen würden weniger eckelhafft seyn, und sogar zum Ausdrucke beytragen, wenn der Sänger sie so zu machen wüßte, daß sie gewissermaßen ein Auszug oder eine summarische Wiederholung der vorgetragenen Arie wären; aber ich verstehe diese vorgegebene Wiederholung nicht; ich begreife nicht, wie sie zu machen ist, und wie alle zusammen gelesenen kleinen Stellen am Ende einer rührenden Arie den gemachten Eindruck nicht vielmehr unterdrücken als verstärken sollen; ich wünsche denen Glück, die darinne mehr einsehen, als ich. Ueberhaupt wird die heutige italiänische Musik mehr durch den schlechten Geschmack derer verdorben, die sie ausführen, als durch die Unachtsamkeit derer, die sie componiren. Es wird damit nicht gesagt, daß man noch mehr Kunst und Geschicklichkeit von den Sängern zu fodern habe, sondern vielmehr im Gegentheile, daß sie davon zu viel zeigen. Sie setzen fast jeder Note, welche der Componist schon mit Zierrathen überhäuft hatte, immer noch neue Zierrathen zu. Durch diese Art zu übertreiben verderben sie öfters sogar die vortrefflichen comischen Arien. Insgemein bringt der Componist schon den Grad der Lustigkeit hinein, der darinne seyn soll; alles was darüber hinaus gehet, ist Bouffonnerie und Grimasse. Dieß mag aber über den Ausdruck des Gesanges, an sich selbst betrachtet, genug seyn; wir wollen nun vom Accompagnement reden.

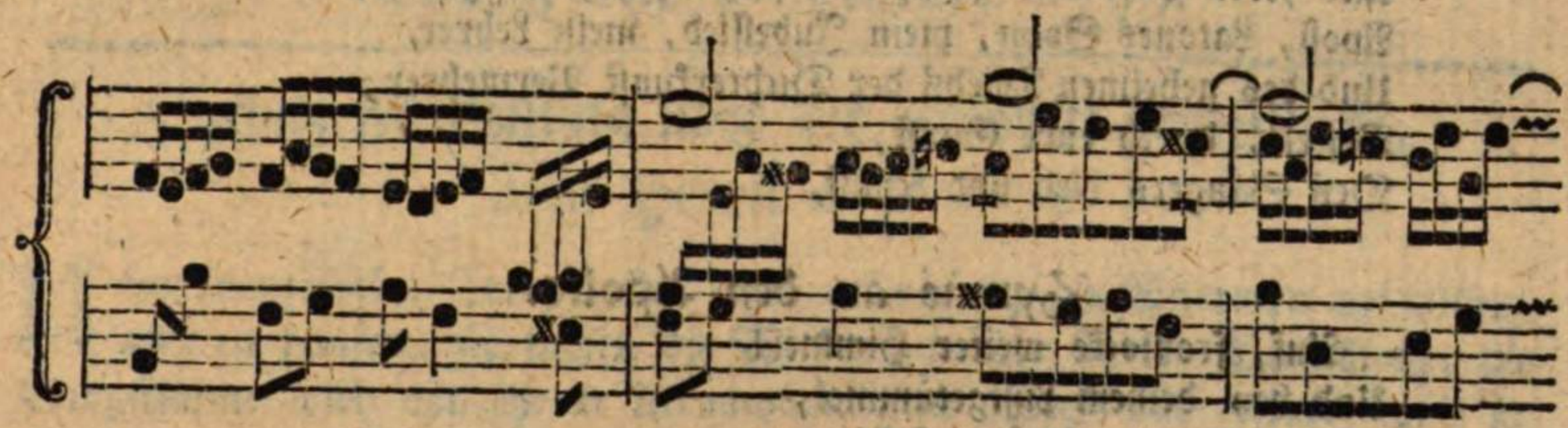
Die Fortsetzung folgt künftig.

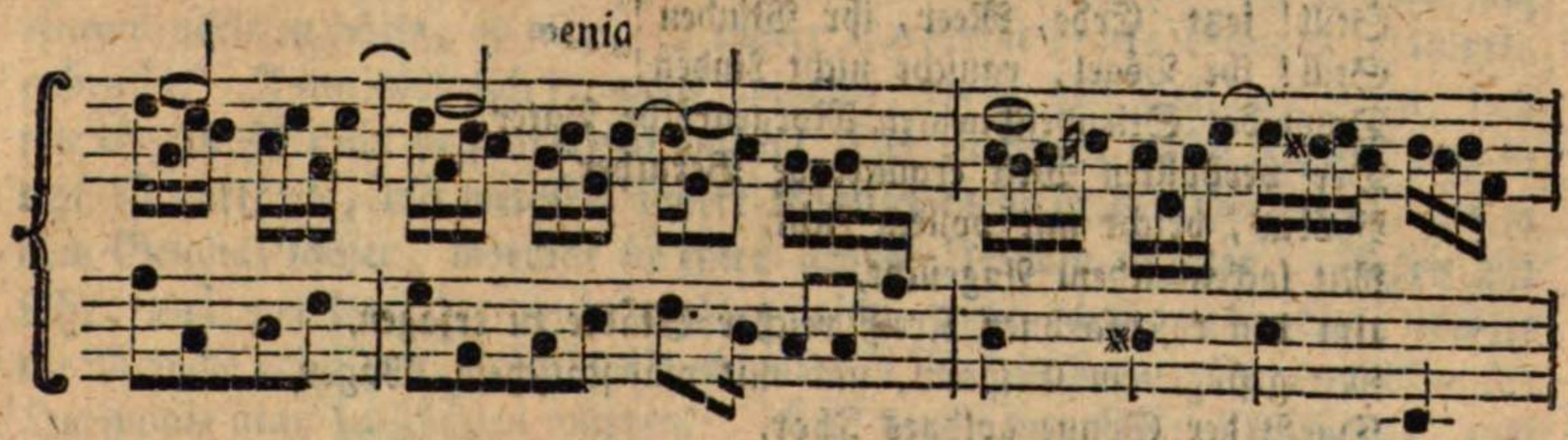
Wie nach einer Wasserquelle ꝛc.

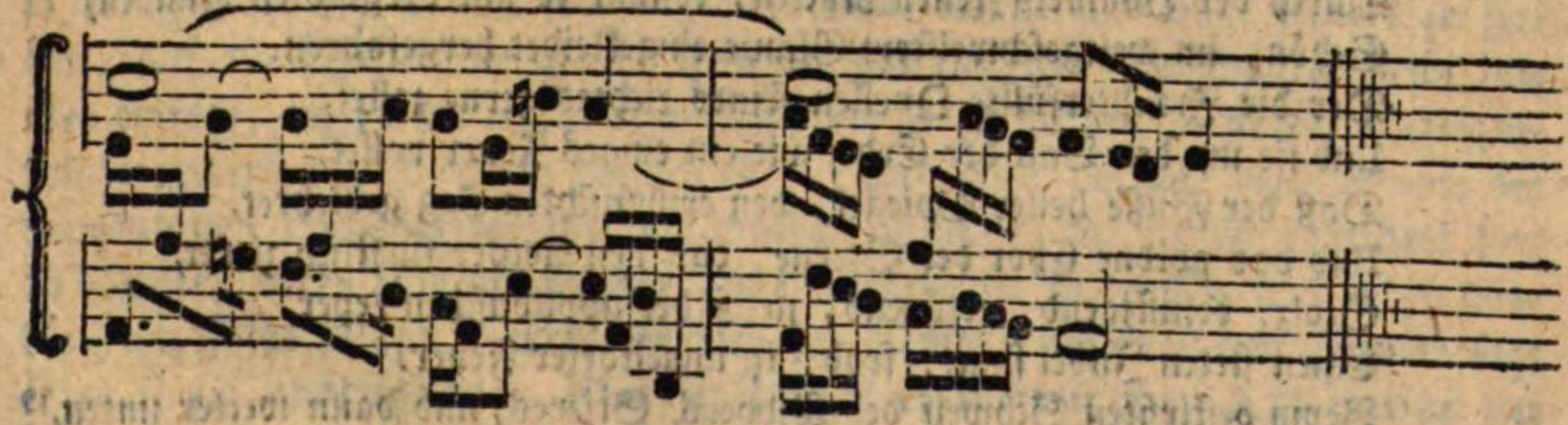









enia



Fortsetzung der Hymnen im vorigen Stücke.

Hymne an die Muse.

O, Muse, singe, sey mir günstig,
Komm, führe meiner Töne Lauf;
Erhebe selbst den Schwung der Lieder,
Durch dein sanftwehendes Gefieder,
Und wecke meine Sinnen auf.
Kalliope, die du die frohen Musen führest,
Und jeden Tact und Lauf, mit ernstem Anstand zierest;
Apoll, Latones Sohn, mein Jubellied, mein Lehrer,
Und des geheimen Triebs der Dichterkunst Vermehrer;
Beseelt, durch eure Gunst,
Des Sängers Lied und Kunst,

Hymne an den Apollo.

Auf, frohlocke weiter Himmel!
Und bey deinem Lustgetümmel,
Seyen Berge, Thäler still!
Still! jetzt, Erde, Meer, ihr Wind
Still! ihr Vögel, rauscht nicht Linden!
Dann der Stirnbeschneyten Morgenröthe Vater,
Der verhüllten Welt erquickende Berather,
Phöbus, bricht mit vollem Licht,
Mit lockenreichem Angesicht,
Um den rosenfarbnen Kreiß reicher Städte zu erjagen,
Mit geflügeltem Gespann, und mit majestätschem Wagen,
Durch der Sonne goldnes Thor,
Zu uns Sterblichen hervor.
Durch des Himmels steilen Rücken, kommt er mit vergoldten Haaren,
Schön, im weitgeschweiftem Glanze eingekleidet hergefahren.
Der die Früchterfüllte Quellen seines Lichtes gerne zollet,
Und sie um den Ball der Erde, wie ein ewges Feuer rollet,
Daß der Flüße heller Spiegel, den erwünschten Tag gebiehret,
Und das goldne Chor der Sterne, das den Aether fürstlich zieret,
Stolz, belustigend, ertönend, nebst der apollonschen Leyer,
Einen steten Jubel singe, froh, in ungestörter Feyer.
Beym bestirnten Schweif des Widders, Stieres, und dann weiter unten,
Theilt der silberfarbne Mond, auch das Maaß der schnellen Stunden.
Dem Allmächtgen jaucht die Güte, so ihn Wohlthunsvoll erhöht,
Wann er die mit Pracht und Ordnung ausgeschmückte Welt umdreht.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 20ten März. 1769.

Sechste Fortsetzung über die Freyheit der Musik, vom Herrn d'Alembert.

Unsere französischen Componisten sehen auf nichts, als Stimmen auf Stimmen zu häufen; sie suchen die Wirkung in der starken Ausfüllung; die Singstimme wird von ihrem Accompagnement bedeckt und erstickt, und sie thut wiederum diesem Schaden. Es ist, als ob man zwanzig Bücher auf einmal vorlesen hörte, so wenig ist unsere Harmonie in ein Ganzes zusammen gebracht. Kann man sich da wohl wundern, wenn die Italiäner sagen, daß wir die Musik nicht zu schreiben wissen? Der Ursprung dieses Fehlers liegt in dem Vorurtheile, mit welchem unsere Künstler mehr in der Harmonie, als in dem Gesange suchen, worinne sie einen großen Irthum begehen. Gegen ein Ohr, daß von der Harmonie gerührt wird, giebt es deren hundert, welche die Melodie vorziehen. Nicht als ob wir das Verdienst einer wohl gebrauchten Harmonie nicht zu schätzen wüßten. Sie macht den Gesang kräftiger, und unterstützt ihn auf eine angenehme Weise; das Ohr, und wenn es auch noch so wenig geübt ist, wendet sodann, natürlicher Weise und ohne studirt zu haben, auf alle Theile eine gleiche Aufmerksamkeit; sein Vergnügen bleibt immer einfach, weil seine Aufmerksamkeit, ob sie gleich auf verschiedene Gegenstände gewendet wird, stets einfach ist. Und eben darinne bestehet eine der vornehmsten Schönheiten der italiänischen Musik; das ist die **Einheit der Melodie**, deren Nothwendigkeit Herr **Rousseau** in seinem Schreiben über die französische Musik so wohl erwiesen hat. Mit eben so vielem Grunde sagt er an einem andern Orte: Die Italiäner wollen nicht, daß etwas im Accompagnement oder im Basse gehört werde, welches das Ohr von der Hauptsache abziehet, und sie sind der Meynung, daß die

Aufmerksamkeit verschwindet, wenn sie getheilt wird. Er macht daher den Schluß, daß man in der Wahl der Klänge, die das Accompagnement ausmachen sollen, sehr vorsichtig seyn müsse, und zwar aus dem Grunde, daß die Aufmerksamkeit nicht auf dieselben gezogen werde. In der That muß man unter den verschiedenen Klängen, welche zum Accompagnement genommen werden können, voraus gesetzt, daß der Baß seine Richtigkeit hat, diejenigen auslesen, die sich in den Gesang so incorporiren, daß das Ohr zwar die Wirkung davon empfindet, ohne doch vom Gesange abgezogen zu werden, und daß dagegen die Annehmlichkeit des Gesanges vermehrt werde. Die Harmonie muß demnach dienen eine schöne Oberstimme zu stärken, und eindringender zu machen; wir wollen auch hinzu setzen, wie es denn sehr wahr ist, daß ein guter Baß den ganzen Grund und Plan des Gesanges enthalte, welchen die verschiedenen Nebenstimmen nur besser entwickeln, und deutlicher ins Gehör bringen. Indem wir aber diese Wahrheit bekennen, und die große Wirkung der Harmonie in gewissen Fällen gestehen, so müssen wir doch die Melodie fast überall als den Hauptgegenstand betrachten. Die Wirkung der Harmonie, den Wirkungen der Melodie vorziehen wollen, unter dem Vorwande, daß die eine der Grund der andern sey, ist beynahe eben so viel, als wenn man sagte, es wäre im Grunde eines Hauses am angenehmsten zu wohnen, weil das ganze Gebäude auf demselben ruhete.

Es ist übrigens möglich, daß die Italiäner nicht alle die Vortheile aus der Harmonie gezogen haben, die sie daraus hätten ziehen können. Diese großen Künstler bringen in der That öfters Accorde an, welche unsern Componisten wenig bekannt sind. Aber es ist auch gewiß, daß man weiter keine mehr anwenden könne? Das Ohr ist hier der wahre, oder vielmehr der einzige Richter; alles was dasselbe billigt, kann bey Gelegenheit mit Glück in Ausübung gebracht werden; nun kommt es der Theorie zu, den Ursprung der neuen Accorde zu suchen, oder wenn sie ihn nicht finden kann, ihnen keinen andern Ursprung zu geben, als sich selbst. Ich fürchte, daß die meisten Musikgelehrten, sowohl unter den Franzosen als unter den Ausländern, theils für ihre Systeme zu sehr eingenommen, theils durch die Routine verblendet, verschiedene Accorde von der Harmonie ausgeschlossen haben, die vielleicht unter gewissen Umständen eine unerwartete Wirkung thun würden. Ich berufe mich darüber auf empfindlichere, geübtere und gelehrtere Ohren, als die meinigen; aber sie müssen ohne Vorurtheil seyn, und das ist es vielleicht, was am schwersten zu finden seyn wird.

Vom

Vom Tacte, welcher eine unvermeidliche Nothwendigkeit in der Musik ist, wollen wir nur ein einziges Wort sagen. Die strenge Beobachtung des Tactes ist es eben nicht, wodurch sich unsere Opern unterscheiden; es wird dawider alle Augenblicke verstoßen; die Italiäner mögen daher mit dem Accompagnement unserer Arien nichts zu thun haben. An dem Mangel des Tacts in unserer Musik sind verschiedene Dinge Schuld: die Ungeschicklichkeit unserer meisten Sänger; die Natur unsers Gesanges; die vermeynten Annehmlichkeiten, womit wir ihn überladen, und die weiter zu nichts dienen, als die gleiche Bewegung desselben zu hindern; dazu kommt noch, daß wir uns im langsamen Zeitmaaße gar nicht darum bemühen, eine richtige und bestimmte Bewegung hinein zu bringen. Wir haben in Ansehung dieses letztern ein sehr seltsames Vorurtheil. Wir können uns gar nicht bereden, (so fein ist unser Gefühl in der Musik) daß eine lebhafte und geschwinde Bewegung etwas anderes, als fröhliche Empfindungen ausdrücken könne; gleich als ob eine heftige Betrübniß allemal um so viel langsamer reden müßte. Dieser Ueberredung zu Folge haben die lebhaften Sätze des Stabat mater, da sie ein wenig munter im Concert spirituel gespielt wurden, vielen von den Zuhörern wiedersinnig geschienen. Wir denken über diesen Punct beynahe eben so, wie wir vor kurzer Zeit über den Gebrauch der Waldhörner dachten. Man weis, was dieses Instrument in gewissen pathetischen italiänischen Arien für eine treffliche Wirkung thut; vor dieser Zeit würden wir schwerlich geglaubt haben, daß es bey einer andern Gelegenheit, als bey einem Feste der Diane gebraucht werden könne.

Wir haben nun noch zu untersuchen, ob man die Schönheiten der italiänischen Singemusik zur französischen Sprache brauchen könne. Die Ausländer läugnen es; aber sie können in der Sache nicht Richter seyn; viele Franzosen zweifeln daran, und man muß ihnen einräumen, daß die italiänische Sprache zum Gesange allemal weit geschickter seyn werde, als die unsrige. Aber müssen wir deswegen ganz verzweifeln, den italiänischen Gesang in unserer Sprache zu brauchen? Es gehört vielleicht weiter nichts dazu, als daß wir unser Ohr daran gewöhnen. Wenn man es bis dahin bringen kann, so wird es auf dem Wege geschehen, den man seit kurzem gewählt hat, da man guten italiänischen Arien französische Worte unterlegt, und mit den comischen Stücken den Anfang macht, weil diese immer den Zuschauer weniger streng gegen die Neuerungen finden, die man ihm vorschlägt. Dieser kleine Betrug ist auf dem Theater italien gelungen; man hatte sich gegen das Vergnügen nicht verwahrt, und man hat es empfunden; man hat französische Musik zu hören geglaubt, weil man keine italiänischen Worte hörte. Eben mit comischen Stücken muß man

auch den Versuch der neuen Recitativart anfangen, die wir in Vorschlag gebracht haben; der Devin du Village (die Oper die Rousseau componirt hat) dessen Recitativ sehr gut gemacht, und sehr leicht zu declamiren ist, schickte sich, wo ich mich nicht irre, zu dem vorgeschlagenen Versuche; und man kann hoffen, daß er gelingen werde. Wenn wir demnach nur Schritt für Schritt weiter gehen, nicht auf einmal zu kühne Neuerungen unternehmen, und nur einen Versuch nach dem andern wagen, so werden wir in den Stand kommen, ohne Partheylichkeit und ohne Uebereilung über den einen der drey vom Herrn Rousseau vorgelegten Sätze, daß wir keine Musik haben können, den Ausspruch thun zu können; denn die beyden andern scheinen mir längst entschieden zu seyn. Ich glaube sehr fest mit ihm, daß wir keine Musik haben, oder wenigstens zu wenig, als daß wir uns damit rühmen könnten; aber ich kann in dem, was er hinzusetzt, seiner Meynung nicht seyn, daß wenn wir je eine haben sollten, es desto schlimmer für uns seyn würde, weil wir sie, seiner Meynung nach, nicht eher haben werden, als bis wir die unsrige mit einer andern vertauscht haben. Ich muß bey dieser Gelegenheit mich bey dem Leser einigermaßen wegen der Sprache entschuldigen, die ich in dieser ganzen Abhandlung geführt habe. Ich habe von der italiänischen und französischen Musik beständig so geredet, als ob es zweyerley Musik wäre, und die erste nicht in der That allein den Nahmen Musik verdiene. Ich habe mich bloß nach der Gewohnheit gerichtet, indem ich mich so ausgedrückt habe; und ich gestehe, daß ich anstatt französische Musik hätte sagen sollen, was wir Musik nennen, was aber keine ist.

In unserer Instrumental-Musik haben wir weniger zu verbessern, als im Gesange. Verschiedene Stücke dieser Art vom Herrn Rameau lassen nichts weiter zu wünschen übrig. Unter einer Menge von Beyspielen will ich nur das Ballet des Fleurs aus les Indes galantes anführen, wo die so schön dialogirten und so mahlerischen Tanzstücke das stumme Spiel ungemein ausdrückend machen. In diesem Stücke sind selbst die Italiäner nicht so reich als wir; denn die ungeheuere Menge von Sonaten, die wir von ihnen haben, rechne ich für nichts. Alle diese Musik, die bloß für die Instrumente ist, und weder eine Absicht noch einen Gegenstand hat, sagt weder dem Verstande noch dem Herzen etwas; und man kann die Frage des Fontenelle an sie thun: Sonate, was willst du mir sagen? die Componisten, die dergleichen Stücke für Instrumente verfertigen, werden nichts als ein leeres Geräusch machen, so lange sie sich nicht, nach dem Beyspiele des berühmten Tartini, eine Handlung oder Leidenschafft auszudrücken vorsetzen. Einige Sonaten,

deren

deren Anzahl aber ziemlich klein ist, haben diesen wichtigen und so nöthigen Vortheil, wenn sie Leuten von Geschmack angnehm seyn sollen. Wir wollen eine anführen, welche den Titel hat; Didone abbandonata. Es ist ein sehr schöner Monolog; man siehet auf eine sehr merkliche Art Betrübniß, Hoffnung, Verzweiflung, nach verschiedenen Graden und Schattierungen auf einander folgen, und man könnte aus dieser Sonate leicht eine sehr lebhafte und pathetische Scene machen. Aber dergleichen Stücken sind rar. Man muß sogar gestehen, daß man überhaupt den Ausdruck der Musik nicht so vollkommen empfindet, wenn sie nicht mit Worten oder mit dem Tanze verbunden ist. Die Musik ist eine Sprache ohne Lautbuchstaben; die Handlung muß sie hinein bringen. Es wäre demnach zu wünschen, daß in unsern Opern nichts als ausdrückende Instrumentalstücke seyn möchten, das ist solche, von denen der Sinn entweder durch die Scene, oder durch die Verbindung mit der Handlung und dem Schauspiele angedeutet würde; daß die Tanzarien, stets mit dem Subjecte genau verbunden, stets characterisirt, und stets pantomimisch, von dem Componisten auf so eine Art entworfen würden, daß er im Stande wäre, uns so zu sagen vom Anfange bis zum Ende eine Uebersetzung davon zu geben, und daß der Tanz genau mit dieser Uebersetzung überein käme; daß eine Symphonie, die einen großen Gegenstand zu mahlen hätte, z. E. die Vermischung und Trennung der Elemente, dem Zuschauer durch eine schickliche Decoration erklärt und deutlich gemacht würde, deren Spiel und Bewegungen genau mit den Bewegungen der Symphonie überein kämen; mit einem Worte, daß die Augen, mit den Ohren stets übereinstimmend, der Instrumentalmusik stets zum Ausleger dienten.

Es giebt in unsern Opern eine Art von Symphonie, bey der wir uns noch einen Augenblick aufhalten wollen; es sind dieß die Ouvertüren. Die vom Lulli, so unschmackhafft, so sehr sie auch alle über einen Leisten gemacht sind, sind seit länger als sechzig Jahren das einzige Muster derer gewesen, die nach ihnen gemacht worden sind; diese ganze Zeit hindurch hat die Oper nur eine Ouvertüre gehabt, wenn man anders sagen kann, daß sie je eine gehabt hat. Herr Rameau hat endlich das Joch abgeschüttelt, und einen neuen Weg versucht. Was machte man nicht im Anfange wieder diese Neuerung für Einwendungen? Das sind keine Ouvertüren, sagte man; gleich als ob eine Ouvertüre nothwendig mit einem gravitätischen Satze in punctirten Noten, nach Lullischer Art anfangen müßte. Endlich haben wir seit kurzem die Art der Ouvertüren angenommen, womit die Italiäner ihre Opern anfangen; und wenn ich es sagen darf, so hätten wir sie darinne nicht nachahmen sollen. Denn

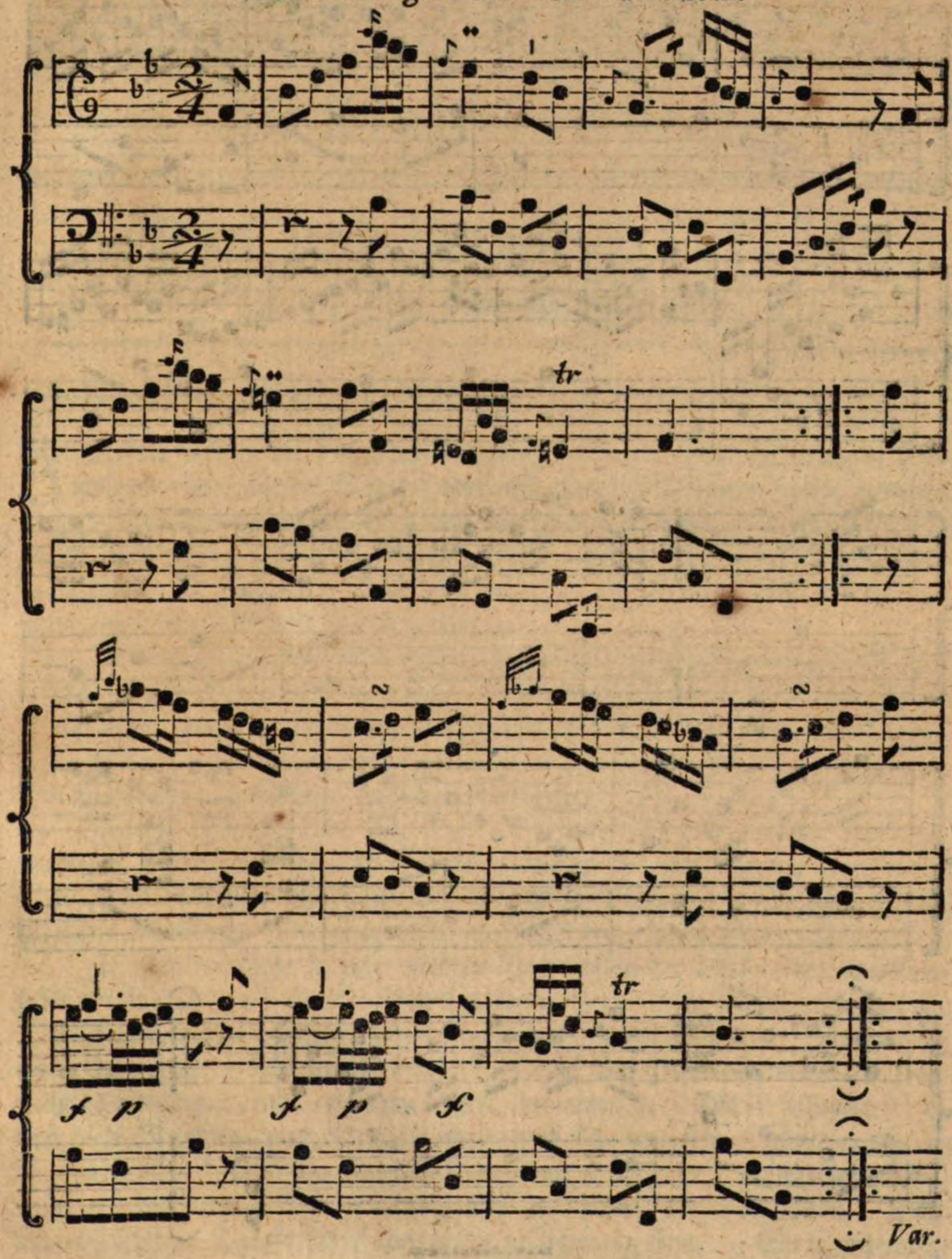
was ist denn eine Ouvertüre? Es ist ein musikalisches Stück, womit eine Oper angefangen wird, und welches den Zuhörer auf das vorbereiten soll, was er weiter hören wird. Der Character dieser Stücke muß demnach verschieden seyn, so wie es die Gegenstände selbst sind, die man dem Zuschauer vorstellt. Warum muß nun eine Ouvertüre, so wie sie die Italiäner einrichten, allemal aus einem Allegro, Andante und Menuettentempo bestehen? besonders ist das Menuettentempo, welches seiner Natur nach zum Tanze bestimmt ist, hier sehr am unrechten Orte. Ich behaupte indeß nicht mit einigen neuern Schrifftstellern, daß eine Ouvertüre die Vorrede, oder der Inhalt der darauf folgenden Oper seyn müsse; diese Vorrede oder Inhalt scheint mir nicht verständlicher oder leichter zu machen, als die vermeynte Recapitulation der Cadenzen in den italiänischen Arien. Der natürliche und nothwendige Character einer Ouvertüre ist, daß sie die Ankündigung der ersten Scene, oder das Ritornell zu dem Gemälde sey, welches die erste Scene aufstellen soll.

Rameau hat diesem Plane in einigen seiner Ouvertüren gefolgt, und sie zu Gemälden gemacht: die Ouvertüre in der Oper Zais mahlt die Entwickelung des Chaos; die in der Oper Nais den Kampf der Titanen; die in der Oper Platäa die Ankunft der Thorheit; die im Pygmalion die Schläge eines Bildhauers auf den Meißel. In diesem Stück aber müssen der Componist und der Decorateur sich mit einander verstehen, um das Gemälde vollständig zu machen. — Ein Componist, der seine Idee nur halb oder schwach ausdrückt, ist einem Schrifftsteller ähnlich, der das rechte Wort nicht finden kann, u. s. w.

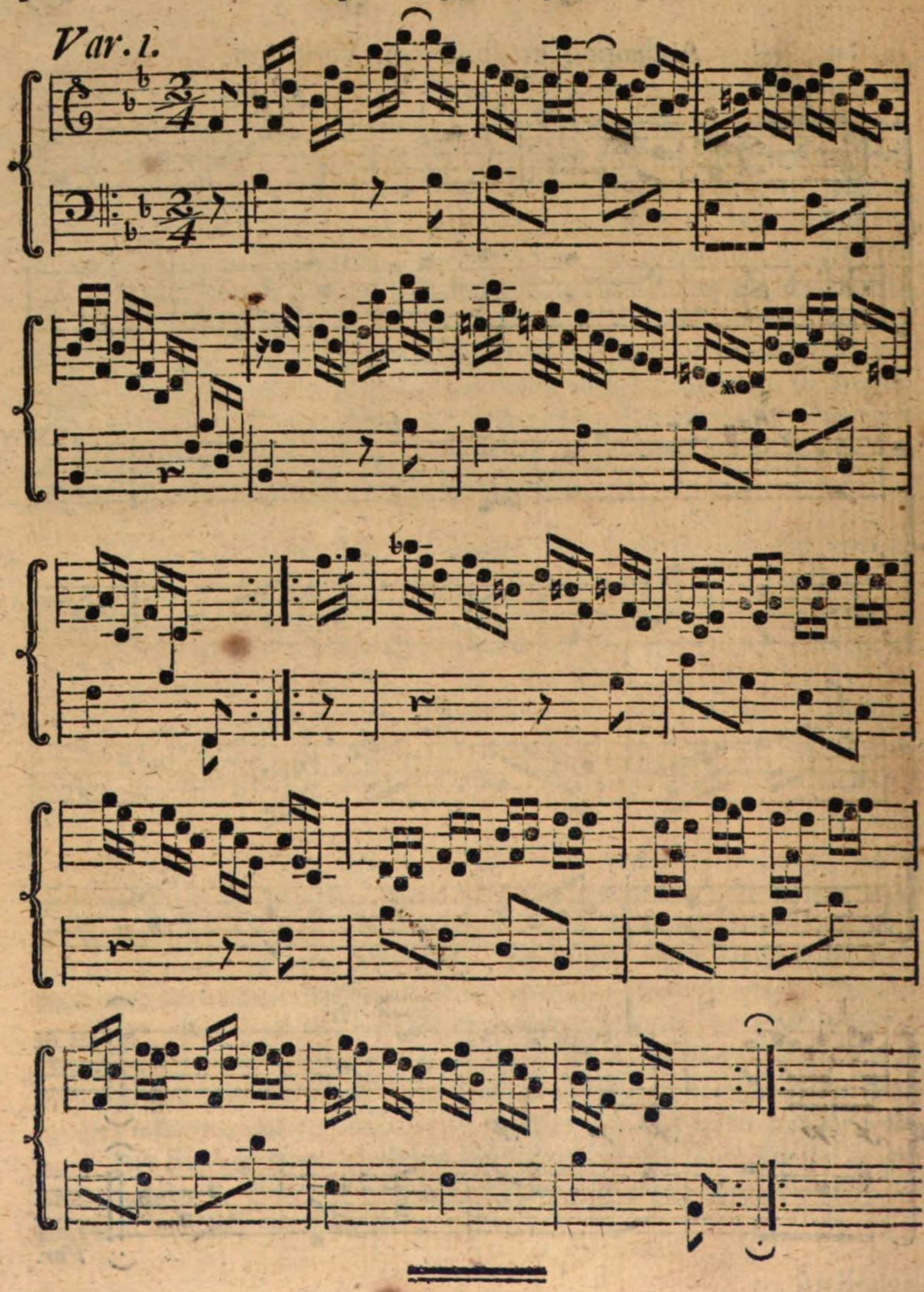
Ich habe dem Leser nun einen Haufen Anmerkungen vorgelegt, die er vielleicht gewagt finden wird, welche aber, sie mögen gut oder schlecht seyn, gewiß keine schön gesetzte Arie werth sind. Der Künstler, welcher erschafft, und mit Beyfall, ist dem Philosophen, der urtheilt, weit vorzuziehen; man denkt auch nicht daran Regeln zu geben, wenn man im Stande ist, Muster zu liefern. Raphael hat keine Dissertationen, sondern Gemälde verfertigt. Wir schreiben über die Musik, und die Italiäner machen Musik. Die beyden Nationen sind in diesem Stücke jenen Baumeistern gleich, die sich bey den Athenniensern meldeten, als die Republic ein gewisses Denkmal wollte aufführen lassen. Der eine von ihnen sprach viel und sehr beredt von seiner Kunst; der andere, nachdem er ihn angehört hatte, sagte weiter nichts, als: **Was er gesagt hat, will ich ausführen.**

Andantino.

Andantino grazioſo con Variazioni.



Var. I.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und dreyßigstes Stück.
Leipzig den 27ten März. 1769.

Fortgesetzter Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuch.

Fertigkeit wird in der Musik demjenigen zu gestanden, der eine lebhafte Melodie entweder mit der Stimme oder mit einem Instrument hurtig ausüben kann. Die Reinigkeit der Töne und das gute Verhältniß in der Stärke derselben vom tiefsten bis zum höchsten, werden bey der Fertigkeit hauptsächlich in Betrachtung gezogen. Daß diese aus einer oft wiederhohlten Uebung entstehe, darf hier nicht erst bewiesen werden.

Feurig (vif.) bedeutet eine sehr lebhafte Bewegung und muntern Ausdruck, den man einer Melodie giebt. Liegt die Lebhaftigkeit in der Composition; so sagt man, der Componist habe viel Feuer in seiner Erfindung und Einbildung gezeigt; rührt sie aber vom ausübenden Tonkünstler her, so gesteht man ihm eine feurige Ausübung eines Tonstückes zu.

Figur. Davon kann man den Walther und das Chemn. Lexicon nachlesen. Eine jede Setz- oder Spielmanier ist als eine Figur anzusehen.

Flau. Dieses Wort soll das Weiche und Sanfte in Ausübung einer Melodie andeuten. Möchte wohl an wenig Orten bekannt seyn. Das

Fließende besteht in einer leichten Verbindung der Töne in den musikalischen Gedanken, und in einer eben so leichten Verbindung der Gedanken selbst.

Flüchtigkeit besteht in der leichten und freyen Schreibart, welche mit vieler Lebhaftigkeit sich ausüben läßt. Diese Eigenschaften finden sich eben nicht so oft oder so leicht, als man denket, beysammen. Die Erfahrung lehrt, daß viele Melodien, nach Beschaffenheit ihres Thema, sehr flüchtig ausgeübt werden müssen, wenn sie ihre Wirkung thun sollen; sie sind aber oft nichts weniger, als leicht in der Ausübung aller Gedanken, die sie enthalten. Bey einem flüchtigen Thema sollte aber dieses nothwendig seyn. Ein Componist,

der einem flüchtigen Thema Gedanken mit einmischet, die zu schwer sind, als daß sie im Lauf der Melodie richtig genug ausgeübt werden könnten, setzt sich dem Vorwurf aus, daß er seine Gedanken dem vorhabenden Thema nicht anzupassen gewußt, und einen Fehler wider die Regeln der Composition begangen habe.

Forme. Unter der **Form** versteht man die Art und Weise, wie die Gedanken in einer ganzen Melodie oder Periode auf einander folgen; ingleichen, wie in einem vielstimmigen Stück die Stimmen sich neben einander befinden, und wie in einem harmonischen Satze die Töne desselben neben einander gestellt sind.

Fortschreitung. Diese ist entweder **melodisch** oder **harmonisch**. Die erste geschiehet von einem Ton zum andern, entweder Stufenweise, oder durch Sprünge; diatonisch, chromatisch, enharmonisch, auf- oder absteigend. Die **harmonische Fortschreitung** gehet von einer Grundharmonie zu einer von ihren eigenthümlichen Umkehrungen fort, oder zu einer andern Grundharmonie; oder eine umgekehrte Harmonie schreitet zu ihrer eigenen Grundharmonie, oder zu den übrigen Umkehrungen derselben, oder zu einer andern Grundharmonie oder deren Umkehrungen.

Die **Fortschreitung von einer Consonanz zur andern**, kann durch zwo Hauptregeln festgesetzt werden:

1) Von einer Consonanz, was es auch vor eine seyn mag, geht man durch die Gegenbewegung oder durch die schräge Bewegung, in die vollkommne Octave oder vollkommne Quinte.
2) Von einer jeden Consonanz geht man, durch die gerade, Gegen- oder schräge Bewegung in die Terz oder Sexte.

Die gerade Bewegung bey der ersten Regel ist deswegen verbothen, weil sie entweder offenbare oder verdeckte Quinten und Octaven machen würde. Beyde sind darum verworfen worden, weil sie dem Gehör zu leer klingen und die Mannigfaltigkeit im Wohlklange verhindern. Wenn demnach zwo Stimmen in gerader Bewegung mit Quinten und Octaven fortschreiten, so nennt man dieses **eine unerlaubte Fortschreitung**.

Fruchtbarkeit. So nennt man in der Musik die Mannigfaltigkeit in Erfindungen guter Gedanken. Wer auf eine leichte Art viel Mannigfaltigkeit in Erfindung musikalischer Gedanken zeigt, der kann ein **fruchtbarer** Componist genennt werden. Die Musik ist an Veränderungen ungemein reich, und die Quelle der letztern ist unerschöpflich. Diese Quelle steht nur wahren Kunst-

verstän-

verständigen, aber nicht jedem offen, der sich mit dem Nahmen eines Tonkünstlers, wie in der Fabel der Rabe mit den Pfauenfedern ausgeschmücket hat.

G.

Das Ganze ist eine allgemeine Abhängigkeit der Theile von einander, vermittelst welcher alle, nur zu einer einzigen Wirkung, das ihrige beytragen. Die Kunst das Ganze zu verfertigen besteht in den Verbindungen der Haupt- Neben- und Verbindungsgedanken und in der Vereinigung der Bewegungen im Hauptgesange, in der Entgegenstellung der Nebenstimmen, welche den Hauptgesang gehörig unterstützen, die Ohren an sich zu ziehen und zu ergötzen. Es ist nicht genug, daß die Theile eines Tonstückes, jeder an sich betrachtet; ihre Anordnung, Richtigkeit und gehöriges Verhältniß haben; sie müssen noch überdieß alle mit einander zusammen stimmen, und ein harmonisches Ganzes ausmachen. Eine einzelne Partie kann Unrichtigkeiten, e. g. verbothene Octaven oder Quinten enthalten, und das Ganze kann doch wohl gut abgefaßt seyn.

Gedanken, musikalische, sind kleine Theile einer Melodie, die doch einen Verstand haben müssen. Man theilt sie in Haupt- Neben- und Verbindungsgedanken, und alle diese Arten müssen in eine gehörige Tactordnung gebracht werden. Im $\frac{2}{4}$ Tact kann ein Gedanke aus 2, 3, 4 Tacten bestehen. Man nennet sie alsdenn einen Zweyer, Dreyer, Vierer. Grösserer Tactordnungen bedient man sich nicht gern, weil man sie nicht gut behalten kann. Z. E. der Fünfer, Sechser u. s. w.

Die Gedanken sind das erste, was man nach festgesetzten Plan zu der Ausführung desselben niederschreibt. Man überläßt sich hier dem Feuer der Einbildungskraft, und bringt dann das vorgenommene Stück zu der Vollkommenheit, die es haben soll. Die Gedanken werden erhoben, wenn die vorstehenden und nachfolgenden weniger Lebhaftigkeit, Schönheit und Ausarbeitung haben. Diese Nebengedanken müssen das ihrige allemal beytragen, den Hauptgedanken zu erheben und geltend, zu machen. Es folgt hieraus nicht, daß die Nebengedanken darum müßten vernachläßiget werden. Der Componist muß nur den Hauptgedanken allemal so zu erheben wissen, daß er vorzüglich ins Gehör falle und den stärksten Eindruck auf das Ohr und die Seele der Zuhörer mache. Es ist ein großer Fehler, wenn in vielstimmigen Stücken die Nebenstimmen, durch allzuviel Zierde und Lebhaftigkeit, die Hauptstimme verfinstern oder gar auslöschen und ihr den Glanz benehmen, der nur ihr alleine zukömmt. Eben dieß geschieht in der Ausübung dadurch, wenn

man die Begleitung allzustark mit spielet und das angedeutete Piano nicht beobachtet; oder wenn der Accompagnist am unrechten Ort so viel Zierrathe anbringt, daß die Oberstimme dadurch unterdrückt wird.

Gedanken werden belebt, wenn die Töne, so darinn enthalten sind, ihre erforderliche Stärke und Schwäche bekommen, zu rechter Zeit kurz oder lang gestoßen, oder so gut zusammen geschleift werden, als ob sie zusammen geschmolzen würden. Wenn nun mit der ganzen Melodie gehörig verfahren wird; so sagt man, **die Melodie sey beseelt oder belebt** oder die Richtigkeit der Bewegungen der Seele, die man hat vorstellen wollen, wäre dadurch wohl ausgedrückt worden.

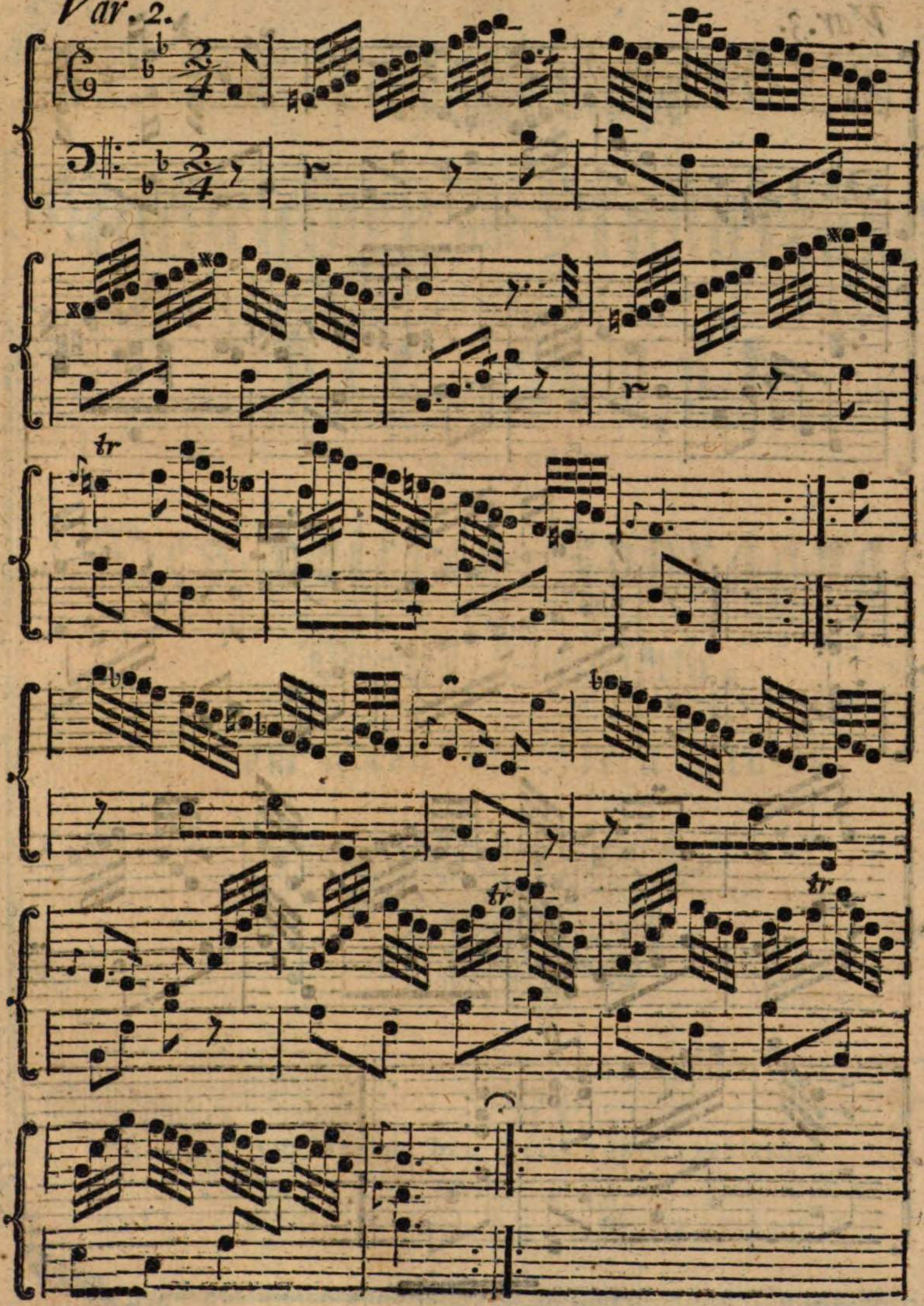
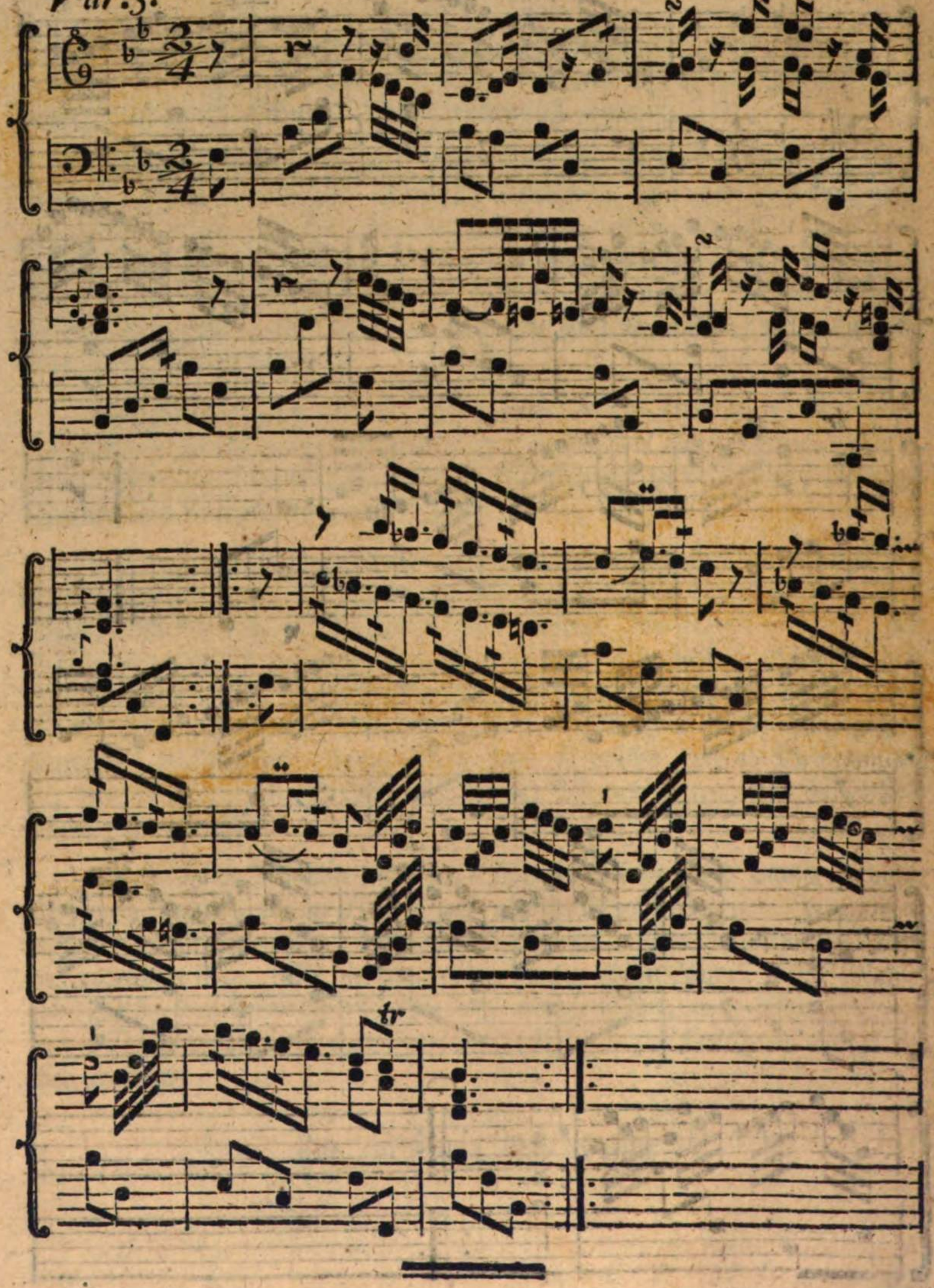
Gegenbewegung zwoer Stimmen (motus contrarius) ist, wenn eine Stimme aufsteigt, und die andere zu eben der Zeit absteigen muß. Durch diese Bewegung sind die fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, die man Quinten und Octaven nennet.

Gegenstände der musikalischen Nachahmung sind vornehmlich die Gemüthsbewegungen; Diese setzen den Nervensaft bald in eine geschwinde, bald langsame Bewegung. Die Traurigkeit mindert, die Freude verstärkt, der Zorn erhöhet die Bewegungen in desto gemäßigten oder stärkern Grad, je heftiger oder mäßiger die unterschiedenen Bewegungen des Gemüthes sind. Eben so verhält es sich mit allen übrigen Affecten. Und da diese die Hauptgegenstände der musikalischen Nachahmung sind, so müssen auch die Bewegungen der Melodien sich nach der Beschaffenheit des Affectes richten, den sie vorstellen oder erregen sollen.

Die entferntesten Mittelstimmen müssen leicht seyn, und immer weniger Bewegung haben, als die Haupt- und nächste Mittelstimmen. Je entfernter die Mittelstimmen sind, desto unvollkommener müssen die Gedanken darinne ausgebildet seyn. Sie gleichen den entfernten Gegenständen in der Mahlerey, welche eben deswegen auch weniger, als die nahen, ausgebildet sind, weil in der Natur durch die Entfernung alle Kleinigkeiten sich verliehren oder einfacher scheinen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Var. 2.



Var. 3.