

Musikalische
Nachrichten und Anmerkungen
auf das Jahr 1770.

Erster Theil
vom 1ten bis 13ten Stück.



Leipzig,
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.

1 7 7 0.

REGIA BIBLIOTHECA

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

REGIA BIBLIOTHECA MONACENSIS

aus dem Jahr 1770

Erster Teil

vom 1ten bis 1sten Stück



Verlag

Im Verlag der Buchhandlung...

1770

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Erstes Stück.

Leipzig den 1ten Januar 1770.

Es ist bisher den Lesern angenehm gewesen, die Gedanken eines Rousseau, dieses in seiner Art zu denken eben so sonderbaren, als in der Art zu handeln seltsamen Mannes, über ein oder den andern Punct der Musik kennen zu lernen, und vielleicht wird es ihnen ferner nicht unangenehm seyn. Man weis, wie Rousseau gegen die französische Musik gesinnt ist, und lange vorher gesinnt war, ehe er sein musikalisches Wörterbuch herausgab. Die in diesem Buche überall eingestreuten satyrischen Züge gegen die französische Musik, geben wenigstens zu erkennen, daß ihn die Franzosen nicht bekehrt haben; ob es zwar auf der andern Seite auch wahr ist, daß wenn die jetzigen Componisten in Frankreich ihren Ton umstimmen, und die Manier der Italiäner anzunehmen suchen, sie mehr durch wirkliche italiänische Muster, als durch den Devin ou village des Rousseau dazu angeführt werden. Er giebt sich in seinem Wörterbuche die Mine eines vollkommenen Kenners der italiänischen Musik; aber leider scheint er gar wenig von dem zu kennen, was der wahre Kenner zu allen Zeiten für das vollkommenste und beste halten wird. Er spricht immer weiter von niemand, als von dem unnachahmlichen, von dem göttlichen Pergolesi; aber so wenig man auch diesem zu seiner Zeit Aufmerksamkeit verdienenden Componisten seinen Ruhm streitig zu machen begehrt, so scheint es doch einen kurzsichtigen Kenner zu verrathen, wenn er weiter keinen als diesen zu rühmen weis, und weder eines Lasse noch Graun Erwähnung thut. Der Liebhaber einer ausdrückenden, melodischen, erfindungsreichen und harmonischen Composition sollte, dünkte ich, diese Männer doch kennen, und wenn er sie kennt, auch einmal ein Wörtchen von ihnen, und ihren Werken laufen lassen.

In Ansehung der Theorie folgt Rousseau meistens dem Rameau, wenigstens sind seine Hypothesen durch die Hypothesen des Rameau entstanden, und haben vielleicht bloß deswegen eine etwas veränderte Gestalt bekommen, weil es einem philosophischem Kopfe nicht anständig gewesen wäre, bloß Nach-



beter zu seyn. Man muß selbst Schöpfer werden; und um ein eignes System aufzuführen, muß man wenigstens ein paar andere niedergerissen haben. Dahin gehören in dem Wörterbuche des Rousseau eine Menge polemischer Artikel, in denen die Grissen des Rameau widerlegt, und neue an die Stelle gesetzt werden. Der Leser, der immer auf einen gewissen practischen Nutzen siehet, findet alle diese scharfsinnigen Untersuchungen zu speculativ, und ganz gewiß werden diese Artikel beym Rousseau wenig gelesen, noch weniger verstanden, und am wenigsten genutzt werden.

Historische Artikel, das Leben berühmter Musiker betreffend, fehlen bey ihm ganz, und man irrt sich sehr, wenn man sein Buch in diesem Fache so brauchen will, wie wir unsern Walther brauchen können. Das beste demnach, was in diesem Buche zu finden, und für die meisten Leser ist, betrifft gewisse Betrachtungen über Dinge, von denen der Geschmack Richter ist; Dinge, die sich auf die allgemeinen Regeln des Schönen und Guten aller Künste gründen. Und von dieser Seite betrachtet, sollte man wünschen, daß Rousseau lieber eine musikalische Aesthetik, als ein Wörterbuch geschrieben hätte.

Vielleicht dienen die Auszüge, die bisher diesen Blättern einverleibt worden sind, zum Entwurf einer solchen Aesthetik, obgleich Plan und Ordnung darinne fehlt, und die Materien nur willkührlich auf einander folgen. Man wird daher den Lesern ferner Auszüge hieher gehöriger Artikel in diesen Blättern vorlegen, die man, um Abwechslung zu haben, bald wörtlich übersetzen, bald zum Grunde eigener Artikel nehmen, bald mit eingestreuten Anmerkungen und Zusätzen vergrößern wird.

Für andere in dieses Blatt gehörige Nachrichten und Anmerkungen soll künftig fleißiger gesorgt werden. Frankreich versorgt uns jetzt mit einer Menge in Kupfer gestochener Sachen, die fast alle entweder von deutschen oder italiänischen Meistern herrühren, und von denen vieles in deutschen Provinzen schon lange bekannt gewesen ist. Dieser einzige Umstand macht schon eine nähere Anzeige dieser Sachen, eine Anzeige per themata, nothwendig, damit ein jeder sehen könne, was er davon in seinem Vorrathe schon habe. Urtheile darüber — freylich erwarten sie die Leser; aber wie unglücklich ist die Lage eines Schriftstellers, der gern loben mag, und immer zu tadeln findet, von dem die Leser die strengste Aufrichtigkeit fodern, und der es weis, daß ihm seine Aufrichtigkeit Feinde macht, da er doch, wenn es möglich wäre, gern die ganze Welt zu Freunden haben möchte. Viele Leser haben die bisherigen Urtheile dieser Blätter über neue practische Arbeiten nicht streng genug gefunden: da aber in die Urtheile über die Musik so viel Nebendinge Einfluß haben,

Haben, und ein Urtheil, das man an einem Orte für gelind hält, an einem andern für streng ansiehet, so hat der Verfasser dieser Blätter die Mittelstraße immer für den sichersten Weg gehalten, und sich beflissen, dieselbe zu gehen. Wenigstens wird es ihm auf diesem Wege leichter seyn, sich mit einer und der andern Parthey zu versöhnen, wenn er sie auch beyde ein wenig vor den Kopf gestoßen hätte; da hingegen, wenn er sich ganz zu einer Parthey schlägt, er die andere ohne eine offenbare Untreue nicht gewinnen kann. Man ist mit der Manier verschiedener Componisten, die sich schon einen Namen gemacht haben, bekannt genug, daß der Recensent wenig oder nichts darüber zu sagen nöthig hat; neue und unbekante Componisten aber verdienen eine etwas ausführlichere Beurtheilung, um sie zu ermuntern, wenn sie es verdienen, oder aufmerksamer zu machen, wenn sie es bedürfen, und überhaupt dem Publico zu sagen, was es von ihnen zu erwarten habe. Aus diesem Gesichtspuncte bitte ich meine Leser künftig Anzeigen und Beurtheilungen neuer Musikalien zu fassen.

Sollten nachdenkende Liebhaber der Musik über einen oder den andern Punct dieser weitläufigen Wissenschaft, besondere Anmerkungen gesammelt, neue Entdeckungen gemacht, oder eigene Meynungen bey sich gefaßt haben, durch deren öffentliche Bekanntmachung die Einsichten in das Wesen der Musik erweitert werden können, so werden sie um die Mittheilung derselben gebeten, wenn sie keine andere Gelegenheit zur öffentlichen Bekanntmachung haben, man erbietet sich, als eine kleine Vergeltung ihrer Mühe, ihnen wenigstens ein Exemplar von diesen Nachrichten dafür gratis zukommen zu lassen. Die Einsendung kann wie bisher an die hiesige Zeitungsexpedition unfrankirt geschehen. Von den practischen Aufsätzen, die bisher bisweilen sind eingesandt worden, hat man nicht durchgängig Gebrauch machen können, weil verschiedene derselben für den engen Raum dieser Blätter zu lang waren, indem man nicht gern mehr als zwei Seiten zu Notenaufsätzen anwenden möchte. Da aber verschiedenen Liebhabern an dergleichen Aufsätzen mehr gelegen ist, als an allem was sie über die Musik lesen sollen, so wird man darauf bedacht seyn, dergleichen künftig in keinem Stücke fehlen zu lassen. Kleine Oden, Balletstücke, Menuetten u. d. g. werden immer das bequemste seyn, denn zu größern Aufsätzen ist, wie gesagt, der Raum zu eingeschränkt.

Es geschah einmal eine kleine Aeußerung gegen die in diesen Blättern recensirten Opern. Man sahe nicht deutlich genug ein, ob überhaupt die ganze Sache für überflüssig erklärt, oder nur die Art, wie diese Recensionen gemacht waren, getadelt würde. Für ganz überflüssig wird man es doch nicht halten,



wenn Liebhaber mit Werken bekannt gemacht werden, die sie nicht immer selbst zu sehen Gelegenheit haben, und die vielleicht unter allem, was in der Musik geschrieben wird, das Wichtigste sind. Der Componist, der Soli, Trii, Quartette, Concerte, Sinfonien u. d. g. schreibt, arbeitet nur für einen Theil der musikalischen Republik, nur für die, die sich mit dem Instrumente beschäftigen, für welches er geschrieben hat; eine Oper aber muß ein Interesse für alle Kenner und Liebhaber der Musik ohn Unterschied haben, und dieses um so vielmehr, weil der Verstand, der von den Ausdrücken der Musik urtheilen will, zu keinem musikalischen Stücke so leicht den Zutritt erhält, als zur Oper. Die Poesie trägt ihm die Fackel vor, und zeigt ihm den Weg. Alles wird Licht um sie her, und jeder Ton bekommt von ihr Bedeutung, Sprache, und einen treffendern Ausdruck. Kurz die Oper, und überhaupt die Singcomposition wird immer der Probierstein bleiben, um zu zeigen, was die Musik in Absicht auf die Declamation und den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften vermöge. Würde man sich Einsichten in die Musik zuschreiben können, wenn man keine Kenntniß der Oper, und was ihr anhängig ist, hätte? Würden musikalische Nachrichten nicht höchst unvollständig seyn, wenn man die Oper davon ausschließen wollte?

Aber vielleicht war man mit der Gestalt und Einkleidung der Recensionen nicht zufrieden? Vielleicht beleidigte das Lob, das den Verfassern dieser Opern gegeben wurde? In Ansehung des letztern Puncts dienet zur Antwort, daß die Verfasser dieses Lob nicht erhalten haben sollten, wenn sie es nicht in den Augen aller ächten und unpartheyischen Kenner verdient hätten. Einen Haffe, Graun, Agricola, Benda, zu loben, ist eben so sehr die Pflicht eines Recensenten, als einen Bur... Man... Tu... und Schw... zu tadeln; und der Verfasser dieser Blätter will lieber die Sünde eines unterdrückten Tadelns, als eines zurück gehaltenen Lobes auf sich haben.

War man aber mit der Art zu recensiren nicht zufrieden, so zeige man eine bessere, aber auch so, daß sie das Maas, das diese Blätter vorschreiben, nicht überschreite. Alle Arien per themata anzuführen, hat dem Verf. der Recensionen deswegen am besten geschienen, weil der Anfang jeder Arie der Hauptgedanke ist, durch den sie sich alle von einander unterscheiden, woraus der Character der ganzen Arie, und gewissermaßen die ganze Folge am leichtesten zu errathen ist; zu geschweigen, daß, wenn man alle Anfänge der Arien einer Oper beisammen hat, diese gewissermaßen statt eines Registers über dieselbe dienen können. Andere ins Ganze verwebte Schönheiten der Melodie und Harmonie, gewisse hervorstechende Züge, woran man die Hand des Meisters

Meisters erkennt, sind das zweyte, was der Verf. erwähneter Recensionen anzumerken, für seine Pflicht gehalten hat. Wie viele können und werden ihm entgangen seyn, die berührt zu werden verdient hätten, und er hat deswegen bey den Verfassern dieser unsterblichen Werke um Vergebung zu bitten. Der Plan des Stücks, der dem Poeten gehört, ist bey den Recensionen zum Grunde gelegt worden; es versteht sich, nicht um ihn zu beurtheilen, sondern um einen Leidfaden zu haben.

Wie sehr wünschte der Verfasser dieser Nachrichten, daß ihm künftig auch Gelegenheit gegeben würde, ähnlicher Arbeiten über gute deutsche Poesien, von so vielen vortrefflichen deutschen Componisten, in seinen Blättern zu gedenken; ich sage ähnlicher Arbeiten, weil ich wohl weis, daß wir zur Zeit noch keine lyrische Bühne unter den Deutschen haben; aber wir haben dafür die Gattung lyrischer Cantaten in unsern Kirchen eingeführt, und es ist kein Zweifel, daß manche Passions- oder Festmusik unserer evangelischen Kirche verdiente, den Opern der Italiäner entgegen gesetzt, und in Ansehung ihres weit erhabenern Inhalts denselben vorgezogen zu werden. Sollte sie auch weniger für das Ohr seyn, so ist sie gewiß destomehr für das Herz; und wenn dieses gewonnen ist, so ist die Befriedigung des Ohrs sicher darunter begriffen, da hingegen in mancher italienischen Oper das Ohr mächtig geküßelt, und das Herz sehr leer gelassen wird. Unsere Kirchenmusik kann sich jetzt eines Bach, Benda, Homilius, Rolle und anderer großen Componisten rühmen; sollten die Arbeiten solcher Männer nicht verdienen, der Welt öffentlich bekannt gemacht zu werden? Die Ehre der Deutschen, die Achtung, die wir diesen Männern schuldig sind, die Würde des Gegenstandes, den sie bearbeiten, erfordern es, und gleichwohl wird überall davon geschwiegen. Möchte sich doch an jedem Orte ein Mann finden, der die angenehme Mühe, Nachrichten von dergleichen vorzüglichen Arbeiten aufzusuchen, über sich nähme, und diese Blätter für würdig genug hielte, sie denselben einverleiben zu lassen! oder, wenn dieser Wunsch vergebens seyn sollte, möchte es doch den Herrn Verfassern gefallen, die Mittheilung und Durchsicht ihrer Arbeiten, mit der Erlaubniß öffentlich davon reden zu dürfen, dem Herausgeber dieser Nachrichten nicht abzuschlagen, wenn er sie geziemend darum ersuchte! Wir armen Deutschen haben nun einmal das Schicksal, daß wir außer dem engen Bezirk unserer Heymath nicht sehr bekannt werden, wenn wir nicht ein wenig Zudringlichkeit von unsern Nachbarn lernen. Sollten wir deswegen schlechter seyn als sie? Man hat es bisher geglaubt, bloß weil man die Sache nicht genauer untersucht hatte. Das Vorurtheil, das noch jetzt in manchem von Schwachheiten und ausländischen Thorheiten angefüllten Deutschen

Kopfe herrscht, daß kein guter Gesang in der deutschen Sprache möglich sey, wird nimmer aufhören, so lange noch die Männer, die dasselbe durch ihre Arbeiten widerlegen können, dazu schweigen, und sich allenfalls in der Stille darüber beklagen. Wenn wir das, was wir seyn wollen, durch uns selbst, ohne Ermunterung, ohne Unterstützung werden müssen, sollen wir deswegen nicht den geringsten Dank von der Welt fodern, nicht auf ihren Beyfall Anspruch machen dürfen, der an so viele mit Ueberfluß verschwendet wird? Aber genug von einer Sache, die ein eigener Ruhm für den deutschen Künstler ist, ob sie ihm gleich nicht wenig geschadet hat, und noch schadet.

So wichtig es für den Ruhm der deutschen Componisten ist, daß die Welt mit ihren Arbeiten bekannt werde, eben so wichtig sind auch die Lebensumstände derselben für die Geschichte der Kunst; man hat daher die Bekanntmachung kurzer Lebensläufe für ein wesentliches Stück dieser Blätter angesehen. Ein auswärtiger, berühmter und gelehrter Mann hat von dieser Seite, durch seine Beyträge, das meiste gethan; und so wie seine Aufsätze die vornehmste Zierde dieser Blätter sind, so verdient er auch den vorzüglichsten Dank der Leser, und des Herausgebers. Viele, deren Lebensumstände bekannt zu seyn verdienten, haben sich vielleicht bisher durch eine übel verstandene Bescheidenheit abhalten lassen, etwas davon öffentlich der Welt vorzulegen. Mattheson klagte darüber, als er seine Ehrenpforte herausgab; man könnte, seit der Zeit wohl andere Gedanken bekommen haben, und die kleinen Bedenklichkeiten sollten zu einer Zeit leicht zu heben seyn, da so viele Bücher mit Lebensbeschreibungen anderer Künstler, besonders der Mahler, angefüllt werden. Der Erfolg wird es lehren, in wiefern ein Vorurtheil abgelegt oder noch vorhanden sey, nachdem man viel oder wenig Lebensbeschreibungen in diesen Blättern finden wird; wenigstens verspricht der Herausgeber künftig alle Mühe anzuwenden, um dieses Fach der musikalischen Litteratur nicht leer zu lassen.

Unter diesen Umständen, mit diesen Vorsätzen, empfiehlt nun der Herausgeber diese Blätter ferner den Lesern. Haben sie bisher etwas darinne gefunden, was ihnen angenehm war, so soll es auch künftig nicht daran fehlen; haben sie Nachsicht und Geduld dabey bewiesen, so gereicht es ihnen zur Ehre, und um Gelegenheit zu haben, eine Tugend mehr zu üben, erlaube man immer dem Herausgeber, nicht in allen Stücken ihren Wunsch zu befriedigen; es hieße ohnedem etwas Unmögliches von ihm begehren.

Nachricht.

Unser Herr Löhlein, den die Liebhaber des Claviers schon aus zwey halben Duzenden in Kupfer gestochener Claviersonaten, und andern Compositionen kennen, arbeitet jetzt an dem dritten halben Duzende, und verspricht dieselben künftige Ostermesse zu liefern. Um den Liebhabern seiner Arbeiten einen kleinen Begriff im Voraus davon zu machen, können wir ihnen sagen, daß sie dem Geschmacke, der Gestalt und Einrichtung nach den erstern gleich, das ist, nicht besonders schwer, sondern mehr für die mittlere Gattung von Clavierspielern seyn werden. Es sollen sich daher abermals kleine sogenannte Galanteriestücke, und andere scherzhafte Stücke dabey befinden. Die Gestalt der Noten verspricht der Verfasser noch schöner als in seinen vorigen Sonaten; man kann ihm darinne um so viel mehr trauen, da er sie selbst sticht, und mit dem vorigen halben Duzende schon eine Probe gegeben, die den Beyfall der Kenner gehabt hat. Ein so geschickter und arbeitsamer Mann verdient, wie es uns scheint, alle Ermunterung, und seine Arbeiten eine vorzügliche Empfehlung bey Kennern und Liebhabern. Zu dem Ende machen wir ihnen bekannt, daß der Verfasser auf dieses halbe Duzend neuer Claviersonaten bis zur Ostermesse 1 Rthlr. 4 gr. Pränumeration annimmt, wofür er sodann das Exemplar, das außer der Pränumeration nicht unter 1 Rthlr. 12 gr. verkauft werden wird, ohne weitem Nachschuß abgeliefert. Auswärtige Freunde können sich an die hiesige Zeitungserpedition wenden, wo gegen Bescheinigung Pränumeration, so wie bey dem Verfasser selbst, angenommen, und sodann gegen Zurückgabe des Scheins das pränumerirte Werk abgeliefert wird.



An Philaiden.

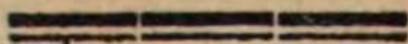
Zärtlich.

Er = haben ist der inn = re Friede des
Weisen, göttlich sei = ne Ruh; Groß ist der Mann, o Phi = la =
i = de; doch glück = li = cher viel = leicht bist du.

Mit lang umsonst gesuchten Schlüssen
Wälzt er die Sorgen weg von sich;
Sie fort zu scherzen, fort zu küssen,
Dieß lehrten Huldgöttinnen dich.

So hängt, wo sich das Thal geschmücket,
Ein fürchterlicher Fels herab:
Der Hirte sieht ihn nicht, und pflücket
An seinem Fuße Blümchen ab.

O laß, bey'm Klange süßer Lieder,
Uns lächelnd durch das Leben gehn,
Und, sinkt die lange Nacht hernieder,
Mit diesem Lächeln stille stehn.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Zwentes Stück.

Leipzig den 8ten Januar 1770.

Ueber den musikalischen Ausdruck nach dem Rousseau.

Der Ausdruck ist eine Eigenschaft, vermöge welcher der Componist alle Ideen, die er auszudrücken hat, lebhaft empfindet, und mit Nachdruck vorstellt. Es giebt einen Ausdruck der Composition, und einen der Ausführung, und aus ihrer Vereinigung entspringt die mächtigste und angenehmste Wirkung der Musik.

Um seinen Werken Ausdruck zu geben, muß der Componist alle Verhältnisse auffuchen und vergleichen, die sich zwischen den Zügen seines Gegenstandes und den Vorstellungen seiner Kunst befinden können; er muß die Wirkung aller Charactere kennen und empfinden, um den, den er wählt, zu dem gehörigen Grade zu bringen: denn gleichwie ein guter Mahler seine Gegenstände nicht in einerley Lichte vorstellt, so giebt auch ein geschickter Componist nicht allen seinen Empfindungen einerley Nachdruck, oder allen seinen Gemälden einerley Stärke; er stellt ieden Theil an den Ort hin, wo er hingehört, nicht sowohl um ihn allein glänzen zu lassen, sondern damit er zur Wirkung des Ganzen beytrage.

Wenn er gesehen hat, was er sagen soll, so untersucht er nunmehr, wie er es zu sagen habe; und hier fängt sich die Anwendung der Regeln der Kunst an, welche gleichsam die Sprache ist, in welcher sich der Musikus will hören lassen.

Die Melodie, die Harmonie, die Bewegung, die Wahl der Instrumente und der Stimmen sind die Elemente der musicalischen Sprache, und die Melodie, da sie mit dem grammaticalischen und oratorischen Accente ein unmittelbares Verhältniß hat, ist es, die den andern allen den Character giebt.



Der vornehmste Ausdruck sowohl in der Instrumental- als Vocalmusik muß daher allzeit im Gesange gesucht werden.

Was man demnach durch die Melodie auszudrücken sucht, ist der Ton, womit sich die Leidenschafften, die man vorstellen will, ausdrücken, und man muß sich wohl in Acht nehmen, daß man nicht die theatralische Declamation nachahmt, weil sie selbst nichts als Nachahmung ist, sondern die Stimme der Natur, die ohne Zwang, ohne Kunst redet, muß man nachahmen. Der Componist sucht daher zunächst eine Melodie, welche die zum Inhalte der Worte schicklichsten musikalischen Inflexionen enthält; er unterwirft den Ausdruck der Worte stets dem Ausdrücke des Gedankens, und diesen wieder der Situation, in welcher sich die Seele der redenden Person befindet: denn wenn man gerührt ist, nehmen alle Worte, so zu sagen, die Farbe der in uns herrschenden Empfindung an; und man zankt mit einer Person, die man liebt, nicht in dem Tone, in welchem man mit einer gleichgültigen Person zankt.

Die Sprache bekommt, nach Beschaffenheit der verschiedenen Leidenschafften, verschiedene Accente, bald hohe und hefftige, bald niedrige und schwache, bald abwechselnde und stürmische, bald gleiche und ruhige. Der Componist findet darinne die verschiedene Art die Stimme zu führen, indem er sie in der Tiefe in kleinen Intervallen einher gehen läßt, um das Matte der Traurigkeit und Niedergeschlagenheit auszudrücken, oder ihr in der Höhe die spizigen Töne der Entrüstung und des Schmerzens entreißt, oder in der Verzweiflung und dem Streite der Leidenschafften sie durch alle Intervalle seiner Octave schleunig fortreißt. Man muß besonders wohl merken, daß der Reiz der Musik nicht bloß in der Nachahmung, sondern in einer angenehmen Nachahmung bestehe, und daß die Declamation selbst, um einen so großen Endzweck zu erreichen, der Melodie untergeordnet seyn müsse: so daß man eine Empfindung nicht mahlen kann, ohne ihr den geheimen Reiz zu geben, welcher von derselben unzertrennlich ist, noch das Herz rühren kann, wenn man nicht dem Ohre gefällt. Auch dieses ist der Natur noch sehr gemäß, welche dem Tone empfindlicher Personen gewisse rührende und angenehme Beugungen giebt, die sich nie in dem Tone solcher Leute finden, die kein Gefühl haben. Man halte demnach nicht das Seltsame für ausdrückend, oder das Harte für nachdrücklich; man stelle die Leidenschafften, die man auszudrücken hat, nicht in einem übertriebenen Gemälde vor, wie etwan in der französischen Oper, wo der Ton der Betrübniß eher dem Schreyen der Colik gleicht, als den Schmerzen der Liebe.

Das physicalische Vermögen, das aus der Harmonie entspringt, vermehrt gleichfalls das moralische Vergnügen der Nachahmung, indem die angenehmen



genehmen Empfindungen der Accorde mit dem Ausdrücke der Melodie nach eben dem Grundsätze verbunden werden, von welchem ich geredet habe. Die Harmonie thut aber noch mehr: sie verstärkt den Ausdruck selbst, indem sie den Intervallen der Melodie mehr Deutlichkeit und Bestimmung giebt; sie belebt ihren Character, und indem sie im Zusammenhange der Modulation ihre Stelle genau bemerkt, so erinnert sie uns an das vorhergehende, sagt das folgende voraus, und verbindet so die Phrasen des Gesanges, wie die Gedanken der Rede sich mit einander verbinden. Die Harmonie, von dieser Seite betrachtet, giebt dem Componisten große Mittel zum Ausdrücke an die Hand, welche ihm entgehen, wenn er den Ausdruck in der Harmonie allein sucht; denn anstatt den Accent zu beleben, erstickt er ihn vielmehr durch seine Accorde, und alle Intervalle, die in eine beständige Vollstimmigkeit gehüllt sind, bringen weiter nichts als eine Reihe von Fundamentaltönen zum Gehöre, welche weder etwas rührendes noch angenehmes haben, und keine Spur im Gedächtnisse zurück lassen.

Was muß demnach ein Componist thun, um den Ausdruck der Melodie zu verstärken, und ihr mehr Wirkung zu verschaffen: Er muß sich sorgfältig hüten, daß er nicht die Hauptstimme zu sehr bedeckt; er muß diese über alle begleitenden Stimmen hervorstechen lassen, und den Nachdruck derselben durch diese verstärken; er muß die Wirkung gewisser Stellen durch fühlbare Accorde befördern, andere hingegen nur durchgehen lassen, wo sie sodann gegen den Bass für nichts gerechnet werden; er muß starke Empfindungen mit großen Dissonanzen ausdrücken, und die kleinen zu sanftern Empfindungen sparen. Bald muß er alle Stimmen durch haltende und an einander hängende Töne verbinden; bald muß er sie durch abgestoßene Noten gegen den Gesang abstechend machen. Bald muß er das Ohr mit vollen Accorden angreifen, bald den Accent mit einem einzigen gewählten Intervalle verstärken. Er muß überall den Zusammenhang der Modulation begreiflich und fühlbar machen, und vermittelst des Basses und seiner Harmonie jeden Uebergang von einer Tonart zur andern deutlich machen, damit man nie ein Intervall, oder ein Stückchen Gesang höre, ohne zu gleicher Zeit sein Verhältniß zum Ganzen zu empfinden.

In Ansehung des Rhythmus, der ehemals der Poesie so viel Stärke, Abwechslung und Annehmlichkeit gab, haben unsere Sprachen, die nicht so accentuirt, nicht so prosodisch sind, viel von dem daher rührenden Reize verloren; aber unsere Musik setzt einen andern an die Stelle, der weniger von der Aussprache abhängt, und in der Gleichheit der Tacte, und den verschiedenen Verbindungen derselben, sowohl im Ganzen überhaupt, als auch in den ein-



zelnen Theilen desselben bestehet. Die Quantität der Sprache geht fast unter der Quantität der Noten verloren, und die Musik entlehnt, anstatt mit der Sprache zu reden, gewissermaßen von der Tacttheilung eine eigene Sprache. Die Stärke des Ausdrucks in diesem Stücke bestehet demnach darinne, daß man die beyden Sprachen so viel mit einander zu vereinigen sucht, als möglich ist, und es so einrichtet, daß wenn der Tact und der Rhythmus nicht auf eben die Art reden, sie doch wenigstens eben dasselbe sagen.

Die Freude, welche allen unsern Bewegungen Munterkeit giebt, muß sie auch der Tactbewegung geben; die Traurigkeit beklemmt das Herz, macht die Bewegungen langsamer, und eben diese Langsamkeit muß sich auch in den Gesängen finden, welche von ihr eingegeben werden; wenn aber die Betrübniß sehr lebhaft ist, oder in der Seele ein großer Streit vorgehet, dann wird die Sprache ungleich; sie gehet bald langsam in Spondäen, bald geschwind in Pyrrichien einher; sie bricht öfters kurz ab, so wie im begleiteten Recitative; die Musiken daher, in denen der meiste Ausdruck oder die meiste Leidenschaft ist, sind insgemein diejenigen, wo die Tacte, ob sie gleich alle einander gleich sind, doch unter sich am wenigsten gleich getheilt sind; da hingegen der Schlaf, die Ruhe, der Friede der Seele, gern in gleichen Noten, die weder langsam noch geschwind gehen, vorgestellt werden.

Eine Anmerkung muß der Componist nicht aus der Acht lassen, daß nämlich die Bewegung um so viel langsamer seyn müsse, je künstlicher und fremder die Harmonie ist, damit das Ohr Zeit habe, den Gang der Dissonanzen und die Folge unerwarteter Modulationen zu vernehmen; nur der höchste Grad der Leidenschaften erlaubt die Geschwindigkeit des Zeitmaßes und die Härte der Accorde zusammen zu nehmen. Wenn der Acteur in der heftigsten Leidenschaft nicht bey sich selbst ist, und nicht mehr zu wissen scheint, was er sagt, dann kann diese starke und schreckliche Verwirrung auf diese Weise in die Seele des Zuhörers gebracht, und er selbst aus sich versezt werden; aber wenn ihr nicht feurig und erhaben seyd, so werdet ihr nur seltsam und frostig seyn; sehet eure Zuhörer in Wuth, oder hütet euch selbst darein zu fallen: denn wer die Vernunft verliert, ist in den Augen derer, die sie behalten, nie etwas anders als ein Unsinniger, und Narren interessiren nicht mehr.

Ob gleich die größte Stärke des Ausdrucks in der Verbindung der Klänge bestehet, so ist doch die Beschaffenheit derselben zu dieser Absicht nicht ganz gleichgültig. Es giebt starke und sonore Stimmen, die durch sich selbst schon einnehmen; andere sind leicht und biegsam, und schicken sich da gut, wo viel

Fertig.

Fertigkeit zur Ausführung erfordert wird; noch andere sind zärtlich und fein, und rühren in süßen und pathetischen Gesängen das Herz. Ueberhaupt sind der Discant und alle hohen Stimmen am geschicktesten etwas Zärtliches und Sanftes auszudrücken; die Bässe und tiefen Stimmen schicken sich zum Zorne und zur Entrüstung sehr gut; die Italiäner aber haben die Bässe aus ihren ernsthaften Opern verbannt, weil sie den Gesang desselben für zu rauh halten, dafür nehmen sie Tenorstimmen, welche eben den Character haben, aber weit angenehmer sind. Sie wenden die Bassstimmen schicklicher in den comischen Opern zu den lustigen Rollen, und überhaupt zu allen lächerlichen Characteren an.

Der Ausdruck der Instrumente ist ebenfalls sehr verschieden, nachdem der Ton derselben stark oder schwach, rauh oder sanft, in der Tiefe oder in der Höhe ist, und man mehr oder weniger Töne auf ihnen haben kann. Die Flöte ist zärtlich; die Oboe munter, die Trompete kriegerisch, das Waldhorn sonor, majestätisch und zu großen Ausdrücken geschickt. Es ist aber kein Instrument, worauf man so vielerley herausbringen könnte, und das allgemein brauchbarer wäre, als die Violin. Dieses vortreffliche Instrument ist das vornehmste in allen Orchestern, und ist für große Componisten genug, alle die Wirkungen hervor zu bringen, welche schlechte Componisten vergebens in einer Verbindung vieler andern und verschiedenen Instrumente suchen. Der Componist muß die Violin in soweit verstehen, daß er seine Melodien selbst darauf untersuchen, und sehen kann, ob sie in die Finger fallen; er muß die Wirkung der leeren Saiten kennen, und die Töne oder Tonarten nach den verschiedenen Charactern, die sie auf diesem Instrumente haben, zu wählen wissen.

Bis hieher hat Rousseau dem Componisten allerhand Dinge, in seiner beblühten und sententiösen Sprache vorgeschwätzt, zu denen sich das beste noch hinzu denken läßt. Freylich unterrichten alle witzigen Beschreibungen, alle rhetorischen Figuren nicht so sehr als ein einziges in die Sinne fallendes Beispiel: doch Herr Rousseau hat noch etwas über den Ausdruck zu sagen, in so fern er das Werk der Ausführer ist; wir wollen ihn im folgenden Stücke anhören, und sodann sehen, was sich zu seinem Artickel hinzu setzen läßt.



Der Faun.

V. 1.

Munter.

Ver = bannt in d = de Mau = ren von

gif = ti = gem Ver = dacht soll ei = ne Schö = ne trau = ren, die

V. 2.

gleich Cytheren lacht, die gleich Cytheren lacht? Auch die ge = stel Be =

lin = de: Geh, liebster Cy = pri = por, und halte dei = ne Binde der

schlauem

schlaunen Mutter vor. (Die folgenden Verse werden wie der 2te gesungen.)

Verbannt in öde Mauren
 Von giftigem Verdacht,
 Soll eine Schöne trauren,
 Die gleich Cytheren lacht?

Auch Dir gefiel Belinde:
 Geh, Liebster Cyprisor,
 Und halte Deine Binde
 Der schlaunen Mutter vor.

Dann öfnet jene Kiegel
 Der Amoretten Heer,
 Dann führt es auf den Hügel
 Zu mir Belinden her;

Und saget noch dem Kinde,
 Von Grazien geliebt:
 Ein Kuß sey keine Sünde,
 Wenn ihn die Unschuld giebt.

Nun hört sie, an den Bächen,
 Die Blümchen unter sich
 Vom kleinen Amor sprechen,
 Und fühlt, o Liebe! dich.

Ach! aber in Gesträuchen
 Seh' ich von ferne schon
 Den alten Satyr schleichen;
 Ihr Nymphen! spricht ihm Hohn.

Er stöhret jede Freude,
 Und jeden kleinen Kuß
 Zählt er mit bitterm Reide,
 Den er entbehren muß.

Euch singen unsre Hirten
 Die besten Liederchen:
 Verberget nicht, ihr Wirthen!
 Den Feind der Grazien.

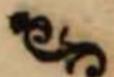
Wenn er uns hier belauschet,
 O dann verrathet ihn;
 Dann, ihr Gebüsche, rauschet;
 O laffet uns entfliehn.

Euch wird die Liebe strafen,
 Gebt ihr uns nicht Gehör:
 Und keine Nymphen schlafen
 In eurem Schatten mehr.

Nach Tänzchen und nach Küßchen,
 Wirft keine Waldgöttin
 In euren Finsternissen
 Vertraut den Gürtel hin.

Phäus hängt den Becher,
 Um den er Rosen slicht;
 Cupido seinen Köcher
 An eure Zweige nicht.

Es eilet jede Taube
 Hinweg von dieser Flur,
 Und in dem falschen Laube
 Verweilt die Krähe nur.



 Leipzig.

Es ist uns von einem unbekanntem Freunde ein Schreiben zugesandt worden, welches noch einige Anmerkungen über das neuerfundene Instrument Harmonica enthält. Das wesentlichste bestehet darinne, daß, wenn man bisher auf diesem Instrumente nur langsame Sätze habe ausführen hören, es nicht sowohl an der Unvollkommenheit des Instruments, als vielmehr an der noch wenigen Uebung des Spielers liege. Wir räumen dieses gern ein, und überzeugen uns, daß Herr Frick selbst nicht in Abrede seyn werde, daß Miß Davies auf diesem Instrumente schon mehr leisten könne als er, weil sie es etliche Jahre länger unter den Händen gehabt. Sie soll auch geschwinde Sätze darauf vorgetragen haben, und das ist sehr leicht zu glauben, weil man bey der leichten Ansprache des Instruments keine Ursache siehet, warum nicht auch geschwinde Sätze darauf sollten gespielt werden können, sobald die Finger zu dem gehörigen Grade des Drucks genug abgerichtet, und zur Unterscheidung der Glocken sicher genug geworden sind. Das angenehmste, was dieses Schreiben enthält, ist die Nachricht, wozu uns Hoffnung gemacht wird, von einem neuen Instrumente, das der Verfasser des Briefes selbst unter Händen hat, und von den Verbesserungen, die derselbe dabey zu machen gedenkt. Er hat Versuche gemacht, eine Claviatur anzubringen, und er verspricht sich, damit glücklich zu Stande zu kommen; wir wünschen es ihm von ganzem Herzen, und freuen uns auf die ausführlichere Nachricht, die er uns davon zu geben die Güte haben will. Wir werden nicht ermangeln, mit des Herrn Verfassers Erlaubniß, sie in unsern Blättern sogleich bekannt zu machen.

Nachrichten und Anmerkungen.

Drittes Stück.

Leipzig den 15ten Januar 1770.

Ueber den musikalischen Ausdruck nach dem
Rousseau.

Vielleicht ist bey den Lesern schon oft die Frage entstanden, wenn sie einen oder den andern Artickel des Rousseau aus seinem musikalischen Wörterbuche lasen: „Was schwagt doch da Herr Rousseau?“ Man muß sich in der That wundern, wie ein Schriftsteller, da wo der natürlichste und leichteste Ausdruck der beste gewesen wäre, auf eine so geschraubte, sententiöse und oratorische Schreibart verfallen kann, daß man mit jenem Alten von ihm sagen möchte, er nähme die Backen recht voll, um in eine ganz kleine Flöte zu blasen. Das, was von dem im vorigen Stück übersetzten Artickel Expression noch übrig ist, wird diese Verwunderung bestätigen; am aller wenigsten sollte man in einem Wörterbuche so schreiben, wo man kurze und richtige Sacherklärungen, deutliche und bestimmte Regeln, nicht aber jenen Wörterkram von metaphorischen Ausdrücken, oratorischen Blümchen, tropischen Wendungen u. d. g. verlangt. Ohne vollkommen zu belehren, giebt Rousseau aufs höchste nur Gelegenheit weiter nachzudenken.

„Bergebens, sagt er,“ wird der Componist sein Werk beleben, wenn das Feuer, das darinne herrschen soll, nicht auf die übergeheth, die es ausführen. Der Sänger, der in seiner Parthie nur Noten siehet, ist nicht im Stande, den Ausdruck des Componisten zu fassen, oder dem, was er singt, einigen Ausdruck zu geben, wenn er nicht den Sinn desselben wohl eingesehen hat. Man muß das, was man liest, verstehen, wenn es andere verstehen sollen, und es ist nicht genug überhaupt empfindlich zu seyn, wenn man es nicht auch besonders gegen die Energie der Sprache ist, die man redet. Suchet demnach, vor allen Dingen, den Character des Gesanges, den ihr vorzutragen habet, sein



sein Verhältniß zum Inhalte der Worte, die Abtheilung der Phrasen, den Accent, den dieser Gesang an sich selbst hat, den, der in der Stimme des Ausfühlers voraus gesetzt wird, die Energie, die der Componist dem Poeten gegeben hat, und den ihr wiederum dem Componisten geben könnet, wohl einzusehen. Alsdann überlasset eure Kehle ganz der Hitze, die diese Betrachtungen in euch werden erregt haben, thut, was ihr thun würdet, wenn ihr Dichter, Componist, Acteur und Sänger zugleich wäret, und dann werdet ihr allen Ausdruck haben, der dem Werke, das ihr auszuführen habet, zu geben möglich ist. Auf diese Weise werdet ihr von selbst Delicatesse und Zierlichkeit in Gesänge bringen, die bloß elegant und angenehm sind; ihr werdet die eindringend und feurig machen, die bloß lebhaft und munter sind; Seufzer und Klagen wird man in denen, die zärtlich und pathetisch sind, und die schleunigen Abwechselungen des Forte und Piano unter der Bestürmung der heftigsten Leidenschaften hören. Allenthalben, wo der musikalische Accent mit dem oratorischen durch ein Forte vereinigt wird; allenthalben, wo der Tact lebhaft gefühlt wird, und den Accenten des Gesanges zum Führer dient; allenthalben, wo das Accompagnement und die Stimme ihre Wirkung so zu vereinigen wissen, daß nur eine Melodie daraus entstehet, und der betrogene Zuhörer der Singstimme die Passagen zuschreibt, womit das Orchestre sie verschönert; allenthalben endlich, wo die mit Geschmack angebrachten Zierrathen ein Zeugniß von der Leichtigkeit des Sängers ablegen, ohne daß sie den Gesang bedecken und verstellen, da wird der Ausdruck süß, angenehm und stark seyn; das Ohr wird vergnügt, und das Herz gerührt werden. Das physicalische und moralische Schöne wird vereint zum Vergnügen der Zuhörer wirken, und zwischen den Worten und dem Gesange wird eine solche Uebereinstimmung herrschen, daß das Ganze nur eine süße und angenehme Sprache zu seyn scheint, welche alles zu sagen weis, und jederzeit gefällt.

So weit Herr Rousseau. So lang dieser Artikel ist, so enthält er doch bey weiten nicht alles, was über diesen Punct gesagt werden kann; um ihn einigermaßen vollständig zu machen, nehme man das dazu, was der Verf. unter dem Artikel Accent gesagt hat, Man findet ihn im funfzehnten Stück des dritten Jahrganges dieser Nachrichten übersetzt. Bey dem allen verdienet die Materie einer nähern Untersuchung, und einer weniger gekünstelten Auseinandersetzung. Der Componist, der Sänger, der Instrumentist sollen ausdrücken. Das ist die große Pflicht, die man ihnen insgesammt auflegt. Ein jeder muß es nach seiner Art, und nach Beschaffenheit der Mittel thun, die er dazu in Händen hat; der Grund aber ist bey allen einerley. Wenn wir

wir demnach nur die Pflichten des Componisten in Absicht auf den musicalischen Ausdruck genau kennen, so werden sich die Anwendungen davon auf den Sänger und den Instrumentisten leicht machen lassen.

Was hat nun der Componist eigentlich auszudrücken? oder welches sind die Gegenstände, mit denen sich die Musik am meisten beschäftiget? Die Leidenschafften sind es; diese zu stillen oder zu erregen, und dem Gemüthe dadurch ein angenehmes Vergnügen zu verschaffen, das ist die Forderung, die man an alle Musik, und an jeden Componisten thut. Diese Leidenschafften sind ihm entweder vermittelt der Worte vorgeschrieben, oder er kann seinen Gedanken freyen Lauf lassen, und ohne durch Worte eingeschränkt zu werden, Empfindungen wählen, die einer oder der andern Leidenschafft untergeordnet werden können, oder auch zu mehr als einer zu gehören scheinen. Und gesetzt, daß man nicht wute, wohin man diese oder jene Erfindungen eines Componisten rechnen sollte, so hören sie doch deswegen nicht auf, ihren Grund in der menschlichen Seele und den Empfindungen derselben zu haben, und die Schuld liegt bloß daran, daß wir die Grenzen dieser Empfindungen noch nicht ganz übersehen, und öffters viele sich äußern können, die wir mit keinem Nahmen zu benennen wissen. Man nenne es indeß, wie man es für gut befindet: Vergnügen, Freude, eine angenehme Melancholie, oder wie man sonst will; genug die Musik hat ihren Endzweck erreicht, wenn sie etwas dergleichen erregt hat; das Herz bedarf keiner weiten Erklärung: wenn es gerührt worden ist, so hat es alles, was es verlangte. Aus diesem Gesichtspuncte hat man alle musicalische Stücke zu betrachten, die mit keinen Worten verbunden sind: da hier der Componist auf keinen bestimmten Gegenstand eingeschränkt ist, so steht ihm die Wahl der Ausdrücke frey; sie können zu den prächtigen, zärtlichen, freudigen oder traurigen gehören; nur hüte er sich vor jenem seltsamen Gemische des Comischen und Ernstschafften, des Lustigen und Traurigen, des Hohen und Niedrigen, das so lange abgeschmactt bleiben wird, als es unnatürlich ist, zugleich zu lachen und zu weinen.

Sind dem Componisten aber Worte vorgeschrieben, so ist ihm auch die Empfindung vorgeschrieben, die in seinem Gesange herrschen soll. Tonart, Schreibart, Bewegung, alles wird durch sie bestimmt. Es giebt zwar Tonkünstler, die in Ansehung der Tonarten keinen Unterschied einräumen wollen, sondern der Meynung sind, daß eine jede Leidenschafft in allen Tonarten ausgedrückt werden könne. Wenn bloß vom Können die Rede ist, so hat man nicht Ursache lange mit ihnen zu streiten. Da sie aber doch einen sehr fühlbaren Unterschied unter den Tonarten nicht läugnen werden, so können sie auch nicht in Abrede seyn,



daß nicht diese und jene Leidenschaft in einer Tonart besser ausgedrückt werden könne, als in der andern. Eine nähere Untersuchung dieser Materie wäre gar wohl der Mühe werth, ist aber von dem gegenwärtigen Vorhaben zu weit entfernt.

Die Schreibart, die der Componist nach Beschaffenheit seines Textes zu wählen hat, ist vielleicht wenigern Zweifeln unterworfen. Denn nichts würde widersinniger und lächerlicher seyn, als wenn man Worte der Traurigkeit in lustigen Melodien, oder freudige Worte auf eine traurige Weise absingen wollte. Man verlangt sogar von ihm, daß er außer den Worten, die er componirt, auch den Ort in Betrachtung ziehen sollte, für den er componirt: es ist daher die Eintheilung des Styls in den Kirchen-, Opern- und Kammerstyl entstanden; unsere lieben Alten haben viel davon geredet und geschrieben, und öftters die Sache auf einer ganz falschen Seite angesehen; überhaupt ist das Capitel vom Styl ein Beweis ihrer großen Liebe zu Divisionen und Subdivisionen, wie man sich davon überzeugen kann, wenn man nur den Artikel Stylus in Walthers musikalischem Lexicon nachschlägt. Auch dieses Capitel verdiente umgearbeitet zu werden.

Die Bewegung in der Musik ist entweder geschwind oder langsam, die Tacteinteilung gleich oder ungleich. Beyde Arten sind der Natur und Wirkung nach von einander unterschieden, und ihre Anwendung ist in Absicht auf die verschiedenen Leidenschaften nichts weniger als gleichgültig. Ein ausgeräumtes Gemüth läßt den Menschen nicht träg und unthätig, die Wirkungen der Freude äußern sich nicht in langsamen Schritten, in einem hängenden Kopfe und sinkenden Händen; alles ist Leben, alles ist Bewegung; der Zorn, die Wuth reden nie in gelassenen und langsamen Tönen; sondern gleich als ob sie nie genug sagen könnten, stoßen sie einen Strom von Worten gewaltsam heraus; er fließt fortreißend dahin, und bekommt neue Stärke, wenn sich ihm etwas widersezt. Hier findet der Componist alles, was er in Ansehung der Bewegung zu thun hat, wenn er diese und ähnliche Leidenschaften mit musikalischen Tönen ausdrücken will: die geschwinde Bewegung wird es seyn, die er wählen muß, und die verschiedenen Grade derselben bekommen durch die höhern oder niedrigeren Grade der Leidenschaft ihre richtige Bestimmung.

Betrübniß, Schwermuth, Furcht, jenen entgegen gesetzte Leidenschaften äußern sich auch durch entgegen gesetzte Bewegungen, und diese sind abermals das Gesetz, das die Natur dem Componisten bey dem Ausdrucke derselben vorschreibt. Diese Lehre ist übrigens so allgemein bekannt, und so wenigen Schwierigkeiten unterworfen, daß es nicht nöthig ist, länger dabey zu verweilen. Es wird auch in diesem Stücke selten von Componisten dawider verstoßen; aber desto

desto öfterer wider die eigentliche Natur und Beschaffenheit der verschiedenen Tactarten, da sie oft zu einem Viervierteltacte machen, was seiner Natur nach ein Allabreve oder Zweyvierteltact ist. Mit dem Sechachtel finden sich dergleichen Unordnungen, auch bey berühmten Componisten, genug, und in Fällen, wo sie sich gar nicht mit dem Zwange entschuldigen können, den ihnen bisweilen der Poet auflegt. Ueberhaupt scheinen viele Componisten die Lehre vom Tacte noch eben so wenig studirt zu haben, als die vom Rhythmus, da doch jene in weit kleinere Dunkelheiten gehüllt ist, als diese. Vielleicht giebt es sogar Componisten, die nicht einmal wissen, daß diese Lehre vom Tacte im zweyten Theile der critischen Briefe über die Tonkunst sehr gründlich und schön abgehandelt sey. Denen, daran gelegen ist, sey es hiermit kund und zu wissen gethan.

Nachrichten.

Aus Hamburg meldet uns ein Freund, daß der Herr Kapellmeister und dasige Musikdirector, Bach, das geistliche Singgedicht des Herrn D. Schiebelers: Die Israeliten in der Wüsten, wie man es in seinen musikalischen Gedichten gleich zu Anfange findet, sehr schön, voll Geists, Ausdrucks und Verstandes, das ist, wie man es von einem Bach erwartet, in Musik gesetzt und aufgeführt habe.

In Magdeburg hat der Herr Cantor und Musikdirector Rolle ein neues Oratorium: der Tod Abels, nach der Poesie des Herrn Parzke componirt, und mit allgemeinem Beyfalle im dasigen Concerte aufgeführt. Es sind uns außerdem ein paar andere ähnliche Stücke von diesem berühmten und geschickten Manne bekannt: David im Rithale, und Idamant, die Poesie beyder Stücke ist von dem oben genannten Verfasser. Wir sind es dem Ruhme der Deutschen und des Componisten schuldig, von dem letzten dieser angeführten Stücke, welches in unsern Händen ist, nächstens ausführlicher zu reden.

Von den Choralarbeiten, die unser hiesiger Herr Cantor und Musikdirector Doles, seit einiger Zeit, an die Stelle der gewöhnlichen Kirchencantaten gesetzt hat, haben wir ohnlängst in unsern Nachrichten geredet. Es ist hier nur noch beizufügen, daß derselbe seitdem eben diese Mühe noch an ein paar andere alte Kirchengesänge gewendet, und bey Gelegenheit der Weihnachtsfeyer die beyden Choräle: Vom Himmel kam der Engel Schaar, und Gelobet seyest du Jesu Christ zu allgemeiner Erbauung und mit gleichem Glück in den hiesigen Kirchen aufgeführt habe.





Das Körbchen.

Etwas lebhaft.

Mit dem Körbchen an der
 Hand, leicht, wie jun = ge Frühlings = winde, kömmt die
 lä = chelnde Be , lin = de; Blu = men küs = sen ihr Be =
 wand. Dort seh ich die Schö = ne ge = hen, wo sie

offt

oftt mein A = mor sucht, wo, be = deckt mit gold = ner

Frucht, brüder = li = che Bäu = me ste = = hen.

Mit dem Körbchen an der Hand, Baum und Staude sind entzückt:
 Leicht, wie junge Frühlingswinde, Früchte fallen auf das Moos,
 Kommt die lächelnde Belinde;
 In ihr Körbchen in den Schoos,
 Blumen küssen ihr Gewand. Von Belinden ungepflückt.

Dort seh' ich die Schöne gehen,
 Wo sie oft mein Amor sucht,
 Wo, bedeckt mit goldner Frucht,
 Brüderliche Bäume stehen.

3. Schönstes Mädchen dieser Flur:
 Welche nie gefühlte Regung!
 Deine kleinste Bewegung
 Ist voll Liebe, voll Natur.

2. Nun verweilt die Schäferinn
 Unter jenen hohen Zweigen:
 O wie werden sie sich neigen
 Zu dem holden Mädchen hin!

Amor! Ihr das Körbchen rauben
 Sollst Du: Dann verfolgt sie Dich,
 Amor! Dann verirrt sie sich
 Her zu mir in diese Lauben.

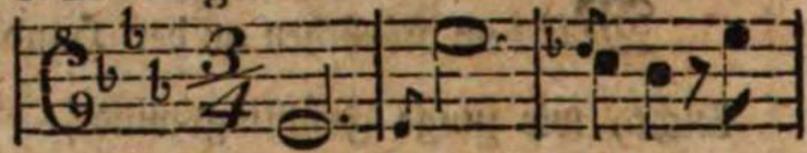
Paris.

Dieselbst sind in Kupferstich heraus gekommen, Six Simphonies à huit parties, composées par *Jean Bach*. Oeuvre 6, mis au jour par *Huberty*, cy devant de l'Academie royale de musique. Man ist mit den Sinfonien dieses Herrn *Bachs*, eines Bruders des Herrn Kapellmeisters in Hamburg, schon hinlänglich bekannt. Das halbe Duzend, das bey *Zummeln* in Amsterdam gestochen ist, fand besonders viel Beyfall. Die ersten Sätze waren alle sehr feurig und galant, die zweyten angenehm und singbar, die dritten scherzhaft und tändelnd: so ohngefähr sind auch die neuern sechs Sinfonien, die wir jetzt aus Paris erhalten. Bey der ersten und zweyten findet sich vor dem dritten Satze noch eine Menuet und Trio. Damit man sehen könne, ob diese Sinfonien an jedem Orte neu sind, oder ob man nicht eine oder die andere davon schon habe, folgen hier die Anfänge:

Sinf. I.



S. II. Adagio.



S. III.



S. IV.



S. V.



S. VI.



Die Bewegung, daß sie geschwind sey, ist dabey voraus zu sehen, bloß die zweyte Sinfonie fängt mit einem kurzen Adagio an, worauf ein großes Allegro im $\frac{4}{4}$ Tacte folgt. Die dritte ist hiesigen Orts in Manuscript schon seit ein paar Jahren bekannt; die vierte findet man auch schon im Breitkopfschen Catalogo, und zwar im Supplem. I. sub tit. BACH no. V. Uebrigens sind diese Sinfonien sowohl gestochen, als auch einzeln geschrieben bey Herrn Breitkopf zu haben.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Viertes Stück.

Leipzig den 22ten Januar 1770.

Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck.

Um bestimmt von dieser in der Musik wichtigen Sache reden zu können, wollen wir bey der Singcomposition, oder bey dem mit Worten verbundenen Gesange stehen bleiben. Alle andern Compositionsarten richten sich gewissermaßen nach dieser. Was hat nun ein Componist, dem ein Text zu bearbeiten vorgelegt wird, zu beobachten? Worauf muß er sehen? Auf folgende 4 Stücke: 1. Auf den grammaticalischen Accent, oder auf die Länge und Kürze der Sylben um prosodisch richtig zu declamiren: 2. Auf die logicalischen Abtheilungen der Rede, um mit Verstande zu declamiren; 3. Auf den oratorischen Accent, um der vorhabenden Empfindung gemäß zu declamiren; 4. Auf das eigenthümliche seiner Kunst, um nicht bloß Declamateur sondern Musicus zugleich zu seyn. Diese vier Stücke werden alles enthalten, was ein Componist vor Augen haben muß, wenn er in Bearbeitung eines Textes glücklich seyn will. Bald aber hätten wir das Beste vergessen: er muß bey dem allen Genie haben, diese Gabe des Himmels, die allein ihn in den Stand setzt, seiner Pflicht auf die edelste und beste Art Gnüge zu leisten, und ohne die er, bey aller Beobachtung der Regeln, nichts als ein trockenes, frostiges und mühseliges Werk zu Stande bringt. Nicht das tiefe Nachdenken, nicht die gewaltsame Anstrengung des Verstandes kann ihn dahin bringen, wohin er gern wollte: bloß das Genie, eine feurige und lebhaftte Einbildungskraft, ein richtiges und zärtliches Gefühl, sind die Führer, die ihn zu dem gewünschten Ziele leiten können. Diese erklären die Regel, sogleich durch die Anwendung, wenn sich der Verstand in trockene Untersuchungen vertieft; sie entwerfen mit einer edlen Kühnheit, wenn dieser ängstlich alles abzirfelt.

Wir wollen indeß von den vier Stücken, die ein Componist verstehen soll, und die das Genie gewissermaßen vorbereitet finden muß, etwas ausführlicher



reden. Es würde uns nicht möglich seyn, von allen so umständlich zu handeln, daß nicht Lücken dabey auszufüllen, Ergänzungen und Zusätze zu machen seyn sollten; wir haben daher auch nur den Vorsatz, über diese Punkte einige Anmerkungen zu machen, die uns größtentheils durch die Erfahrung bekannt geworden sind.

Der Singcomponist muß zuvörderst auf den grammaticalischen Accent, oder auf die Länge und Kürze der Sylben sehen, um prosodisch richtig zu declamiren. Es ist bekannt, daß die Rhythmik der Alten in diesem Stücke sehr genau gewesen sey, und dieser Feinheit werden alle die Wunder zugeschrieben, die sie mit ihrer Musik verrichtet haben sollen. Die alten Sprachen scheinen auch vor den neuern einen Vorzug darinne zu haben, daß die Quantitäten ihrer Sylben weit richtiger, noch festgesetzten Regeln bestimmt sind, und daß eine Menge Klangfüße sich in denselben finden, die man in den neuern Sprachen nicht so deutlich wahrnimmt. Unsere Rhythmik hat darüber eine ganz andere Gestalt gewonnen; ob besser oder schlechter, wollen wir hier nicht untersuchen. Das Resultat würde aber gewiß kein anderes seyn, als: besser für die Kunst, und schlechter für die Declamation. Nach unserer heutigen Rhythmik ist es vergebene Mühe, die sich ein Dichter giebt, wenn er eine große Mannichfaltigkeit von Klangfüßen in Singgedichten zu haben sucht; der Singcomponist löst sie alle in Jamben, Trochäen oder Dactylen auf, denn mit diesen verträgt sich der rhythmische Gesang, nach heutiger Art, am besten. Eine kurze gegen eine lange, oder zwei kurze gegen eine lange Sylbe ist dem natürlichen Tactgewichte am gemähesten, und der grammaticalische Accent ist richtig beobachtet, wenn eine lange Sylbe unter einem schweren Tacttheile (Thesis), eine oder zwei kurze Sylben aber unter einem leichten Tacttheile (Arsis) stehen. Diese Eintheilung des Tacts in Thesis und Arsis, in gute oder schwere, schlimme oder leichte Tacttheile muß ein Componist gründlich verstehen, und in allen musikalischen Büchern ist so viel darüber gesagt, daß wir hier nichts weiter nöthig haben, sondern nur auf dieselben verweisen dürfen. Man lasse sich also hier nicht die Gestalt der Noten irre machen: denn nicht die Größe der Noten, sondern die Stelle und der Tacttheil, den sie einnehmen, entscheidet die Richtigkeit der Declamation. Es ist also vollkommen richtig, z. B. im $\frac{3}{4}$ Tacte so zu declamiren:



Unser fei-ner lebt ihm sel-ber — weil im Dreyvierteltacte das zweyte und dritte Viertel insgemein als Arsis angesehen werden. Wir sagen

sagen insgemein, weil unter gewissen Umständen das zweyte Viertel auch zum schweren Tacttheile gerechnet, und mit einer langen Sylbe versehen werden kann. In jambischen Versarten nöthigt der Dichter öfters den Componisten dazu, wenn er anstatt der anfangenden kurzen Sylbe ein langes einsylbiges Wort braucht, und man dieses mit den zwei folgenden Sylben nicht wohl für einen Dactylum nehmen kann, z. E. Gött! | Väter | aller | Menschen- | Kinder. Der Componist darf hier kein Bedenken tragen, es folgender Gestalt den Noten unterzulegen:



Doch die Beobachtung der langen und kurzen Sylben ist noch nicht die ganze prosodische Richtigkeit, sondern jede lange Sylbe bekommt der natürlichen Aussprache und der Scansion gemäß einen höhern Ton als die darauf folgende kurze Sylbe. Der Componist hat auch diesen Umstand in Erwägung zu ziehen, nicht zwar so streng zu beobachten als den vorigen, aber doch auch nicht ganz zu vernachlässigen. Die gänzliche Vernachlässigung macht ihn undeclamatorisch; die allzu strenge Beobachtung aber würde ihn gezwungen und steif machen, und überhaupt seine Erfindungskraft zu sehr einschränken. Die Schönheit, der Fluß des Gesanges ist hier der ängstlichen Richtigkeit vorzuziehen, und der Componist ersetzt alsdann ein kleines Uebel durch ein größeres Gute. Das Gefühl ist in diesem Falle der beste Richter, und diesem zu folgen glauben wir, daß die Declamation des Wortes Natur, die ohnlängst ein Kunstrichter in der Composition der Lieder für Kinder tadelte, allerdings unrichtig sey. Die Stelle ist folgende:



Freylich ist hier der grammaticalische Accent in dem Worte Natur nur halb richtig: die kurze und lange Sylbe steht jede an ihrer gehörigen Stelle; aber der damit verbundene natürliche Accent ist verfehlt, und beleidigt um so vielmehr, da es in einem unbequemen Septimensprunge geschieht, der in der Liedercomposition lieber vermieden als gebraucht werden sollte. Um Recht und Unrecht desto deutlicher einzusehen, vergleiche man folgende Verbesserung damit:



ob gleich im letztern Falle noch eben, die Einwendung gemacht werden könnte, so ist es doch um deswegen besser, weil die Fortschreitung Stufen- und nicht Sprungweise geschieht.

Außer dem, was die Grammatic von einem Singcomponisten fodert, muß er nun auch auf den logicalischen Vortrag der Rede, und auf die größern und kleinern Einschnitte der Rede Achtung geben. Er muß die bejahenden und verneinenden Propositionen von den fragenden, ausrufenden, u. s. w. unterscheiden, und ihrer Natur gemäß ausdrücken; er muß die größern und kleinern Einschnitte, die durch Puncte, Semicola und Commata gemacht werden, richtig durch ganze und halbe Schlüsse, durch längere und kürzere Pausen, oder auch nur durch rhythmische Einschnitte darstellen. Und da bisweilen in einer Proposition viel Worte vorkommen, und so zusammenhängen, daß sie durch kein Comma getrennt werden können, so erlaubt doch der Versbau dem Componisten, da wo eine Zeile sich endigt, oder vermittelst der Cäsur getheilt werden kann, kleine Einschnitte zur Bequemlichkeit des Sängers zu machen. Es ist dieses so wenig ein Fehler wider die richtige Declamation, daß man es vielmehr für eine Schönheit derselben kann gelten lassen. Denn wozu diene es, in abgemessenen symmetrischen Versen zu declamiren, wenn man dieses Symmetrische dem Ohre nicht fühlbar machen dürfte? Nur hüte man sich Cäsuren an Orten zu brauchen, wo Worte getrennt würden, welche der Verstand verbunden haben will. *J. E.* im *il Re pastore* sagt *Amynt* zur *Elisa*:

. Tu vanti il chiaro
 Sangue di Cadmo, io pastorello oscuro
 Ignoro il mio. Tu abandonar dovrai
 Per me gli agi paterni, offrirti in vece
 Io non potrò nella mia sorte umile,
 Che una povera greggia, un rozzo ovile.

Die Interpunction zeigt die Einschnitte an, welche die Logic in diesen Versen fodert; außer diesen aber erlaubt der Versbau noch einige, die der Bequemlichkeit des Sängers zu statten kommen. Nach *chiaro* findet kein Einschnitt statt, weil *chiaro sangue* als *Adjectivum* und *Substantivum* nicht getrennt

trennt werden können. Nach *oscuro* ist der Einschnitt gut; eben so nach *do-vrai*, nach *in vece* und nach *potrò*. Daß diese Einschnitte in den Recitativen bald durch eine verlängerte Note, bald durch kleine Pausen gemacht werden, ist bekannt. Die größern Abtheilungen der Rede, z. E. die Puncte, erfordern außer diesen Pausen noch einen völligen Schluß der Harmonie.

In dem Ariengesange findet alles dieses auch statt; doch ist es der guten Melodie wegen nicht rathsam, an jedem Comma zu kleben, wodurch die Zeilen bisweilen in kleinere Absätze zertheilt werden; die metrische Abtheilung der Zeilen, und die Cäsar derselben scheint sogar den Vorzug vor den logicalischen Abtheilungen zu verdienen. Man hält es für einen Fehler der redenden Declamation, wenn man in ihr die Scansionen gewahr wird: aus welchem Grunde, wissen wir nicht; denn wenn man von Versen nicht fühlen soll, daß es Verse sind, so declamire man doch lieber gleich in Prosa, und erspare dem Dichter die Mühe, die ihm der Versbau kostet. In der singenden Declamation verhält es sich anders: die Rhythmic des Gesanges verlangt die beste Symmetrie sowohl in der Länge der Zeilen, als auch in der Stellung der Reime gegen einander. Freylich wäre zu wünschen, daß der Gedanke des Dichters sich allemal nach dieser Symmetrie bequemen möchte; daß jede Zeile für sich einen ganzen Sinn enthielte, oder wenn zwei Zeilen der symmetrischen Einrichtung nach zusammen gehören, daß sie auch durch den Inhalt mit einander verknüpft wären. Da dieses aber den Dichtern nicht allemal möglich scheint, und daher nicht selten ein paar Worte der folgenden Zeile, dem Verstande nach, zur vorhergehenden gehören, so entstehet die Frage, was ein Componist zu thun habe, wenn er dergleichen verzerrte Verse in Noten zu setzen hat? Unsere Meynung ist, er declamire als Musicus und nicht als logicus; er halte sich an die Symmetrie des Versbaues mehr, als an die ungleich eingepaßten Propositionen; man fordert guten Gesang von ihm, und ohne Ordnung und Verhältniß der Rhythmen ist kein guter Gesang möglich. Es würde ohnedem alle angewandte Mühe, seinen Text logicallisch gut zu declamiren, weiter zu nichts helfen, als den Fehler des Poeten noch fühlbarer zu machen. Uebrigens wird ein geschickter Componist sich doch nach gewissen kleinen Unbequemlichkeiten seiner Poesie zu richten wissen, so daß es eben nicht nöthig ist, alle Augenblicke dem Dichter in die Haare zu gerathen.

Mit dieser Erlaubniß, die wir hier dem Singcomponisten so freywillig gegeben haben, wollen wir jedoch das widersinnige und sorglose Wesen gewisser



Componisten nicht entschuldigen, die sich an die logicalische Beschaffenheit ihres Textes nicht im geringsten kehren, und zufrieden sind, eine leidliche Melodie zu Markte gebracht zu haben; der Verstand mag sehen, wie er sie mit den Worten reimt. Es fällt ihnen z. E. ein, einen Rhythmus mit einem vollkommenen Schlusse zu endigen: sie machen also einen Schluß, und recht schön nach italiänischer Manier, indem sie den Grundaccord etlichemal durcharpeggiren. Jeder der es hört, sollte meinen, im Texte müsse hier ein recht großer Punct stehen, und wenn man es untersucht, ist es kaum ein kleines Comma. Diese Componisten scheinen ihre Arien nicht nach den vorgelegten Worten, sondern nach einem vor sich habenden Leisten zu componiren. Wenn das ihre Art ist, so können wir ihnen nichts weiter wünschen, als daß sie in Ausschung des Leistens glücklicher seyn mögen. Es sind uns ohnlängst ein paar solche italiänische Meisterstücke zu Gesichte gekommen.

Dal labbro, che t'accende
Di così dolce ardor,
La sorte tua dipende, &c.

und

Sprezza il furor del vento
Robusta quercia, avvezza
Di cento verni e cento
L'ingiurie a tollerar.

In beyden Arien macht der Componist einen solchen musikalischen Punct, wo er gar nicht hingehört, und reißt dadurch auf die ungeschickteste Weise den Verstand aus einander, der genau mit einander verbunden werden sollte. In der ersten Arie stehet dieser Punct nach der zweyten Zeile hinter dem Worte ardor, und in der zweyten Arie, nach der dritten Zeile, hinter dem Worte cento.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Scherzo con Variazioni.

Variazio I.



Variazio I.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Fünftes Stück.

Leipzig den 29ten Januar 1770.

Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck.

Der oratorische Accent, um den vorhabenden Leidenschaften gemäß zu singen, ist das dritte Stück, das ein Singcomponist vor Augen haben muß. Und hier rufe er die Muse um Beystand an, hier suche er jener Begeisterung, jenes göttlichen Feuers theilhaftig zu werden, das der Dichter zwar von ihm fodert, aber ihm nicht geben kann; er gehe in sein eigen Herz zurück: wenn dieses zärtlich genug ist, sich von jeder Situation, von jeder Empfindung, von jedem Ausdrücke, in jeder Art und im gehörigen Grade rühren zu lassen; wenn das Feuer, das in seinem Busen lodert, die Einbildungskraft aufweckt, und sich derselben mittheilt, so hat er was er bedarf, und mehr als alle Regeln über diesen Umstand zu sagen vermögen. So wenig ein großer Redner es durch Logiken und Rhetoriken geworden ist; eben so wenig wird ein Componist durch Regeln groß im Ausdrücke der Leidenschaften werden; und wenn man sie auch als Werkzeuge betrachten könnte, so wird doch noch immer der gute und schlechte Gebrauch derselben nur von ihm selbst, nur von seinem eigenen Gefühl abhängen. Jede Melodie hat ihren eigenthümlichen Character, und wie soll ihn der Zuhörer bestimmen und richtig finden, wenn ihn der Componist nicht zu bestimmen gewußt, oder gar verkannt hat?

Wir wollen hier nicht untersuchen, ob der Redner, der mit wahrer Empfindung, mit Feuer und Lebhaftigkeit, mit der besten Modulation der Stimme spricht, ein Muster für den Componisten seyn könne: gewiß ist es aber, daß ihr beyderseitiges Gute und Schöne aus einer und eben derselben Quelle herfließt. Aus dem Herzen, das sich jetzt dieser oder jener Leidenschaft öffnet, kommen alle die feinen Beugungen der Stimme, der bald beschleunigte bald anhaltende Fluß der Rede; und wenn sich dieses für die vorhabende Materie nicht interessieren kann, so wird auch der Ton der Declamation ihr nichts weniger als ange-



messen seyn. Man gebe einem kalten gefühllosen Redner das größte Meisterstück der Redekunst, und er wird es durch seine frostige und steife Declamation in ein albernes Gewäsche verwandeln: eben so verwandelt ein Componist die erhabenen Gesänge eines Trainers oder Klopffstock's in gemeine Gassenlieder, wenn er sich nicht in alle die Empfindungen zu versehen weis, welche ihre hohen Lieder beseelen.

Aber, wird man sagen, wenn nun der eigentliche wahre Ausdruck in der Sache selbst liegt, so sollten auch alle Componisten, wenn man ihnen einerley Text vorlegt, denselben auf einerley Art ausgedrückt haben, und öfters auf eine und eben dieselbe Melodie gerathen seyn; gleichwohl trägt sich dieses selten zu. Hat hier nun einer allein gut, und die andern alle schlecht ausgedrückt, oder kann man gewissermaßen von allen sagen, daß ihr Ausdruck gut sey? Diese Frage ist beynahe überflüssig: freylich die Art des Ausdrucks nicht bey allen gleich gut seyn können, wenn auch der Hauptcharacter der Leidenschaft in der Arbeit eines jeden angetroffen würde; dieser Umstand würde verhindern, daß man nicht sagen könnte, sie hätten schlecht ausgedrückt, oder den Ton der Leidenschaft verfehlt. Es mischen sich bey dem musikalischen Ausdrucke so viel zufällige Umstände ein, die durch das Eigenthümliche der Kunst, wovon wir bald mehr sagen wollen, hinein gebracht werden. Dieses Eigenthümliche der Kunst bringt alle die Verschiedenheit hervor, die man in den Werken der Componisten antrifft, wenn sie über einerley Text gearbeitet, ihn richtig verstanden, und ein jeder nach seiner Art gehörig empfunden haben. Es ist ein angenehmes Studium in der Musik, wenn man Gelegenheit hat, die Arbeiten verschiedener Männer über einerley Texte gegen einander zu halten, und mit einander zu vergleichen; der Character ihres Geistes läßt sich durch nichts besser einsehen, und richtiger bestimmen, als durch diese Vergleichung. Man wird Aehnlichkeiten gewahr, welche nothwendig da seyn mußten, weil ihre Gedanken aus einerley Quelle flossen; man findet Verschiedenheit, je nachdem sie das Eigenthümliche der Kunst von einer oder der andern Seite faßten, und mit ihrer vorhabenden Materie verbanden; das Gute und weniger Gute kömmt auf diese Verbindung an. Am größten ist der Unterschied alsdann, wenn, außer der Verschiedenheit, die von der Kunst herührt, die Gedanken zweyer Componisten auch noch aus verschiedenen Quellen herzufließen scheinen; in diesem Falle wird einer von beyden fast immer schlecht ausgedrückt haben, weil, wenn eine einzige Empfindung rein und unvermischt vorgetragen werden soll, sie auch nur aus einer einzigen Quelle, aus sich selbst, herzuleiten ist. Es giebt indeß vermischte oder zusammen gesetzte Empfindungen z. E. der Liebe und des Zorns, der Betrübniß und des Stolzes u. s. w.

und

und hier kommt es auf die kluge Ueberlegung des Componisten an, welche Seite der Empfindung er am meisten will hervorragen lassen.

Wo nun dieser Fall nicht ist, wo nur eine einzige Empfindung, z. E. die wehmüthige Klage einer unglücklichen Dircea im Demosoonte:

Se tutti i mali miei
Io ti potessi dir,
Dividerti farei

Per tenerezza il cor, &c. auszudrücken ist, so wird ein Haffe die simpelste und rührendste Melodie, in langsamer Bewegung, ohne viel Dehnungen, und gehäufte Wiederholung der Worte, er müßte denn eben dieselbe Melodie zugleich wiederholen, darzu sehen; sie wird, mit einem Worte, folgender Gestalt lauten:

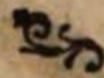
Se tutti i ma - li miei io ti po - tessi
dir di - vi - derti fa - re - i per te - nerezza il cor

Wenn man nun fühlt, wie dieses der wahre, den Worten und der Situation der Person angemessene Ausdruck sey, so muß man sich wundern, wenn ein anderer Componist eben diesen Text, auf folgende ungereimte Art absingt:

Se tut - ti i ma - li miei

oder wenn ein dritter gar einen sicilianischen Tanz daraus macht, und so anhebt:

Se tutti i ma - li mi - ei io ti potes - si dir.



Ist es hier wohl zweifelhaft, welcher von den dreien es am besten getroffen habe? Fällt es nicht in die Augen, daß die letztern beyde den oratorischen Ausdruck ganz verfehlt, und so widersinnig componirt haben, daß man beynahе glauben sollte, sie hätten den Text gar nicht verstanden, wenn man nicht wüßte, daß sie beyde Italiäner sind.

Es ist in der Natur der Menschen, daß sie gewisse Empfindungen der Seele, gewisse Leidenschafften, durch bloße Töne, ohne die Sprache zu Hülfe zu rufen, ausdrücken können. Das Achzen und Winseln des Elenden und Unglücklichen ist so wenig zweydeutig, daß man vielmehr den Augenblick überzeugt wird, dieser Mensch sey traurig und betrübt; das Schreyen und Jauchzen der Kinder der Freude ist ein deutlicher Ausdruck des Vergnügens, das sie in ihrem Herzen empfinden. *Batteux* nennt dieß die eigene Sprache des Herzens, wozu es keiner Worte bedarf. Es ist kein Zweifel, daß diese Sprache bey allen Völkern einerley, und allen verständlich seyn müsse, weil die Empfindung selbst einerley sind, so verschieden diese Völker auch in Ansehung der erfundenen und eingeführten Sprachen unter einander sind. Keine dieser Sprachen ist ohne gewisse Accente, ohne eine gewisse Modulation der Stimme, die von nichts anderem herrühren kann, als von den unarticulirten Tönen, wodurch das Herz Leidenschafften, auch ohne Worte, ausdrückt; diese also sind der rohe Stoff zu den Beugungen der Stimme sowohl in der Declamation des Redners, als auch in den Melodien des Sängers.

Rousseau macht unter dem Titel *Accent* eine Anmerkung, die vielleicht nicht völlig richtig ist: „der Deutsche,“ sagt er, „schreyet, wenn er zornig ist, stets aus einem Tone in der Höhe; der Italiäner hingegen modulirt seine Stimme auf tausenderley Art.“ Man will daraus den Schluß machen, daß der natürliche Ton der Leidenschafften nicht bey allen Völkern einerley sey; aber diese Beobachtungen sind entweder nicht die richtigsten, oder man folgert mehr daraus als man sollte. — Ließe sich nicht eben so gut sagen: „der Deutsche, wenn er zornig ist, modulire seine Stimme beständig aus der Tiefe nach der Höhe, und schreye bisweilen eine gute Weile in der Höhe weg; eben so mache es auch der Italiäner?“ Sollte diese Beobachtung nicht eben so wahr und richtig seyn, als die, die Herr *Rousseau* gemacht hat? Sie kömmt unserm Grundsatz zu statten, daß der natürliche Ausdruck der Leidenschafften bey allen Völkern einerley sey; und auf diesen hat ein Componist zu sehen, wenn seine Melodien den Leidenschafften gemäß seyn sollen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Nachrich.

Nachrichten.

Six Simphonies à huit Parties, composées par, J. HAYDEN, Maître de Chapelle à Vienne, mis au jour par Mr. Bailleux, Oeuvre VII. à Paris. Was Mr. Bailleux, der sich auf dem Titel Maître de Musique nennt, und an andern Orten Marchand de Musique heißt, mit dem mis au jour eigentlich sagen wolle, ist nicht so deutlich, als es scheint. Hat er als Verleger diese Sinfonien, auf Verlangen, oder mit Einwilligung des Autors, bloß auf seine Kosten drucken lassen, oder hat er einige von ohngefähr nach Paris gekommene Abschriften von den Sinfonien des Herrn Hayden zusammen gerafft, und sie, ohne den Autor, oder einen andern verständigen Mann darum zu fragen, dem Drucke übergeben? In der That scheint das letzte zu seyn, und diese Sinfonien sind wirklich so nachlässig und incorrect gedruckt, daß sie eher einer elenden Copie eines unverständigen Notenschreibers, als einem mit Vorbewußt des Autors, und mit Sorgfalt veranstalteten Abdrucke ähnlich sind. Ein Fact zu viel oder zu wenig, wird hier so genau nicht genommen; die Menge falscher Noten verderbt an manchem Orte auch nicht viel, und wem es etwan einfallen möchte, das f und p in diesen sechs Sinfonien zu berichtigen, dem würde man ein paar Tage den Vorwurf nicht machen können, daß er müßig gewesen wäre. Wenn nun Mr. Bailleux ein Maître de Musique ist, so hätte er doch erst seine Manuscripte in bessere Ordnung bringen sollen, ehe er sie dem Drucke überlieferte; denn mit solchen fehlerhaften Abdrücken erweist man unsern deutschen Componisten keine Ehre. Ueberhaupt scheinen auch diese sechs Sinfonien gar nicht von einer und eben derselben Hand herzurühren. Die eigene und originelle Manier des Herrn Hayden findet sich weder in der zweyten, noch in der dritten und vierten. Die zweyte ist größtentheils eine mißlungene und ekelhafte Nachahmung der filzischen Manier. Die dritte hat einen ganz hübschen Allegrosatz zum Anfange; im Andante aber hat der Componist die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erste und andere Violin getheilt, ohngefähr folgender Gestalt:

Viol. 1  u. s. w.

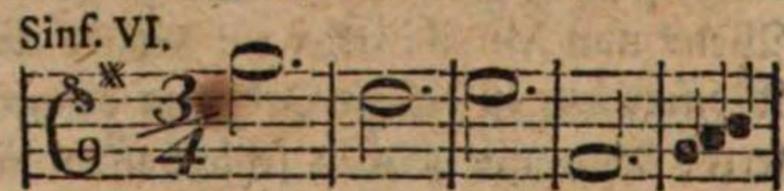
Viol. 2 

E 3

Beym



Beym letzten Satze dieser Sinfonie steht Presto Fuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten lassen, der kann es thun; mit mehrern Rechte aber verdient der letzte Satz der sechsten Sinfonie den Titel einer Fuge. Die vierte Sinfonie hat ein hiesiger Componist ohnlängst in eine erträglichere Form gebracht, und die Auswüchse derselben abgeschnitten; der letzte Satz im $\frac{6}{8}$ Tacte, ist im Drucke ganz ausgelassen; hätte man doch lieber das alberne Trio zusammt der Menuet hinweg gelassen! Die erste, fünfte und sechste Sinfonie sind das beste in dieser Sammlung. Bey der sechsten befindet sich, außer der Fuge am Ende, noch eine canonische zweystimrige Menuet, die dem ohngeachtet keinen unangenehmen Gesang hat. Hier sind die Anfänge von diesen sechs Sinfonien:



Die erste, vierte und fünfte sind hiesigen Orts nicht neu, man findet sie im Breitkopfschen Catalogo, Suppl. I. p. 10. II. 4. III. 2. So gar die zweyte steht unter dem Nahmen Herffert Suppl. II. p. 5. in diesem Catalogo.

Herr Hayden, vor dessen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zusehen, ob er diese Arbeiten alle für die seinigen erkennt, oder ob ihm mit dem Drucke derselben ein Gefalle geschehen ist. Man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Nahmens in Wien; und wenn wir uns darinne nicht geirrt haben, daß diese Sinfonien von mehr als einer Hand herzurühren scheinen, so möchte es zwar mit dem Nahmen Hayden auf dem Titel seine Richtigkeit haben; aber der Bornahme sollte bey jeder Sinfonie besonders bemerkt seyn, um zu wissen, wenn man das Gute und Schlechte dieser Sammlung zuzutheilen habe. Man kann sie zusammen oder auch einzeln bey Herrn Breitkopf bekommen.

Anekdote.

Philipp, Herzog von Orleans. und Regent von Frankreich während der Minderjährigkeit Ludwigs XV. war ein Liebhaber aller schönen Künste, und besonders der Musik, so daß er wohl einen Platz im waltherschen Lexico, wo so viel müßige Nahmen stehen, oder in dem adelungischen Verzeichnisse durchlauchter Personen, welche die Musik geliebt haben, verdient hätte. Folgende kleine Anekdote wird in dem Dictionnaire des hommes illustres von ihm erzählt.

Er hatte die Musik zu einer Oper componirt, zu welcher der Marquis de la Fare den Text gemacht hatte. Der Titel dieser Oper war: Orphée déchiré par les Bacchantes, der von den Bacchanten zerrissene Orpheus. Die Aufführung derselben geschah in einem Saale des königlichen Pallasts, wo niemand hinein gelassen ward, wenn er nicht die besondere Erlaubniß des Herzogs dazu hatte. Campra, der zu seiner Zeit berühmte französische Operncomponist, hatte die Erlaubniß dabey zu seyn. Der Regent fragte ihn, als das Stück zu Ende war, wie es ihm gefiele: „Die Musik,“ antwortete der Componist, „ist gut; aber die Verse sind nicht von gleichem Werthe.“ Der Regent rief hierauf den Marquis de la Fare, und sagte zu ihm: „Campra findet deine Verse schlecht, und meine Musik gut; sprich doch selbst mit ihm, so wird er wohl die Münze umwenden, und deine Verse gut, und meine Musik schlecht finden. Aber weißt du, was er uns damit sagen will? Daß eins wie das andere nichts taugt.“ Wenn es der Herzog im Ernste sagte, so bringt es ihm gewiß mehr Ehre, als wenn er das größte Meisterstück gemacht hätte.



Variazio 2.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Sechstes Stück.

Leipzig den 5ten Februar 1770.

Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck.

Wir haben nun noch etwas über das Eigenthümliche der Kunst, als das vierte Stück zu sagen, das ein Singcomponist kennen, seinem vorhabenden Endzwecke gemäß wählen, und mit Glück in seiner Arbeit anzuwenden wissen muß. Der Natur der Sache nach ist die musikalische Declamation keine redende, sondern eine singende Declamation; da nun singen nichts anderes ist, als die Stimmen in verschiedenen, gegen einander bestimmbaren Tönen auf- und absteigen lassen, so siehet man auch sogleich den Unterschied zwischen der singenden und redenden Declamation ein. Die Stimme des Redners hat auch ihre Erhöhungen und Vertiefungen; aber sie sind nicht so deutlich, nicht so bestimmbar, als es die Töne in dem Munde des musicalischen Redners seyn müssen. Man hat dem Gesange den Vorwurf gemacht, daß er nicht alle die kleinen unmerklichen Abweichungen der redenden Stimme haben und nachahmen könne; aber eben weil sie unmerklich und zu klein sind, um gegen einander richtig abgemessen und bestimmt werden zu können, eben deswegen hat es die Musik nicht der Mühe werth geachtet, sich mit denselben abzugeben; sie ist eine Kunst, die sich auf Regeln gründet; was sich nun nicht bestimmen läßt, davon sind auch keine Regeln fest zu setzen. Und wenn die Musik ehemals vermittelst des enharmonischen Klanggeschlechts, noch kleinere Intervallen hatte, als heut zu Tage, so muß man doch wohl eingesehen haben, daß sie deswegen nun nichts vollkommener wäre, und daß man mit wenigerm eben so viel ausrichten könne, da man den Gebrauch desselben fahren ließ.

In der That muß man die Stimmabweichungen von der Musik nicht so verlangen, wie sie in dem Munde des Redners sind. Sie ist eine nachahmende Kunst, der man ihre eigene Manier, so wie allen schönen Künsten, erlauben,



und sie aus diesem Gesichtspuncte beurtheilen muß. Wäre die Hand der Kunst nie in dergleichen Werken sichtbar, so würde alles Vergnügen wegfallen, das wir durch die Nachahmung empfinden, und kein anderes da seyn, als das uns die nachgeahmten Gegenstände selbst gewähren. Unter diesen Umständen könnte jede Kunst sich ihre Mühe ersparen.

Der Tonkünstler also, der den natürlichen Ton der Leidenschaft und der Sprache zum Muster nimmt, kann ihn nicht so brauchen, wie er ihn findet; er hängt zu sehr vom Ohngefähr ab, und ist so schwer genau zu fassen, daß ihn selbst der empfindsamste Redner nicht völlig eben so wieder treffen wird, als er ihn das erstemal hatte. Der Tonkünstler bringt demnach das, was die lebende Declamation unbestimmtes hat, in richtige und meßbare Intervalle; er erhebt, er erniedrigt die Stimme mit dem Redner, wenn es die Natur der Sache erfordert, und er darüber nicht in Steife und Gezwungene fällt; er verstärkt, er schwächt den Ton, aber alles auf eine empfindlichere und ausdrückendere Art, denn das ist die Pflicht, die die Kunst selbst von ihm fodert, weil sie ihm die Mittel dazu an die Hand giebt.

Von dieser Seite betrachtet, sollte der musikalische Ausdruck verschiedener Componisten von einerley Gegenstände einander weit ähnlicher seyn, als er es insgemein ist. Die Kunst leitet sie hier auf einem und eben demselben Wege, auf dem Wege der natürlichen Empfindung und der unkünstlichen Declamation; aber das sind noch nicht die Mittel alle, die sie ihm zur Erreichung seiner Absicht und zur Vollendung seines Werks darreicht. Die musikalische Declamation würde sehr armselig seyn, und bald ermüden, wenn sie so eingeschränkt wäre, daß sie jeder Sylbe oder jedem Worte nicht mehr als einen Ton geben dürfte. Sie hat vielleicht alle ihre Rechte nicht sogleich im Anfange eingesehen, und ist daher lange Zeit bloß bey dem syllabischen Ausdrucke geblieben. Neben Umständen, eine wohlgewählte Fortschreitung der Intervallen, eine gefällige und ungezwungene Modulation, eine natürliche Harmonie können zwar auch jetzt noch dieser Art des Ausdrucks eine gewisse Schönheit und Würde geben, wie wir z. E. an einigen Choralmelodien gewahr werden; aber das Mannichfaltige, das Neue und Unerwartete würde größtentheils weggefallen, wenn der Gesang immer auf den syllabischen Ausdruck eingeschränkt wäre, und man einer Sylbe nie mehr als einen einzigen Ton geben dürfte.

Es ist daher erlaubt, und bey den meisten Gelegenheiten gut, sich des sogenannten melismatischen Ausdrucks zu bedienen, d. i. einer Sylbe so viel Noten und Töne zu geben, als es die Natur des Tactmaßes und die rhythmische Einrichtung erlauben. Zwey, drey, vier und mehr Töne können sodann auf eine
Sylbe

Sylbe genommen, und nach Beschaffenheit der Umstände langsamer oder geschwinder heraus gebracht werden.

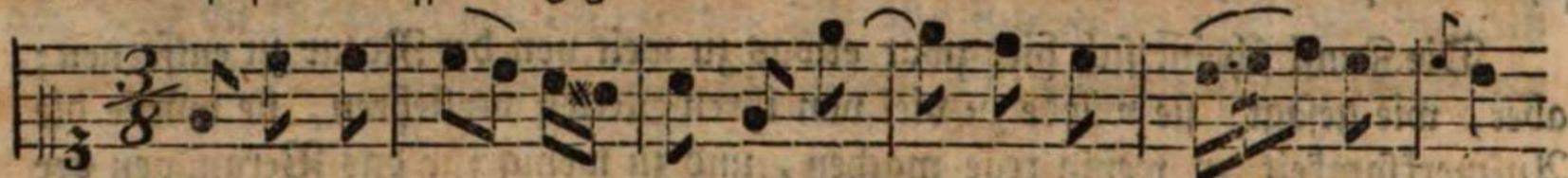
Die Kunst scheint sich hier zwar etwas zu weit von der Natur zu entfernen; aber, wie gesagt, sie würde zu viel von ihren Reizen verlihren, sie würde die Aufmerksamkeit zu wenig rege machen, und zu wenig für das Vergnügen der Zuhörer thun, jemehr sie für den Verstand derselben zu thun schiene, wenn sie sich der melismatischen enthielte, und bloß syllabisch sänge. Diese Art des Ausdrucks nun bringt in die Arbeiten der Componisten jene Verschiedenheit, die wir darinne antreffen, wenn sie auch einerley Gegenstand vor Augen gehabt haben.

Aber der Unterschied zwischen dem syllabischen und melismatischen Gesange macht noch nicht das Eigenthümliche der Kunst ganz aus; die singende Declamation erfodert außerdem noch eine gleichförmige und richtig abgetheilte Bewegung, so wie in den Versen eine richtige Scansion. Metrum in der Poesie, und Tact in der Musik, sind beyden Künsten so wesentlich, daß sie ohne dieselben das gar nicht sind, was sie seyn sollen; ohne Metrum wird jene in Prosen, und diese in ein unverständliches und nichts bedeutendes Getöne verwandelt. Mit Recht hat man daher den Tact die Seele der Musik genannt.

Da die Arten des Tacts in der Musik mancherley, und auch ihrer Natur nach von einander unterschieden sind; da es dem Componisten frey stehet, nach seinem Gefallen zu wählen, welche Art er will, oder welche er zu seiner Absicht für die geschickteste hält, so entstehet allerdings auch daraus eine Verschiedenheit in ihren Arbeiten, wenn sie in der Wahl derselben verschieden sind. Man kann es aus den oben angeführten Beyspielen der Arie aus dem Demoofonte sehen. Diese Verschiedenheit ist gut, und nichts weniger als zu tadeln; es ist aber mit dem Tacte auch die Bewegung, geschwind oder langsam, verbunden. Man siehet diese freylich nicht sogleich den Noten an, sondern sie wird insgemein durch ein Kunstwort in itllänischer, französischer oder deutscher Sprache denselben beygesetzt; und wenn wir zween von den oben angeführten Componisten getabelt haben, so ist es nicht wegen der Wahl der Tactarten, auch nicht wegen des mehr melismatischen als syllabischen Ausdrucks, sondern hauptsächlich wegen der schlechten und unschicklichen Wahl der Bewegung geschehen, indem sie beyde ihre Melodien in einer allzu geschwinden Bewegung vorgetragen haben wollen. Die zweyte ließe sich daher durch eine langsamere Bewegung gewissermaßen noch gut machen; die dritte aber würde zu sehr ins Schleppende fallen. Ein Beyspiel, daß auch dieser traurige Text gar wohl im $\frac{3}{4}$ Tact, aber mit langsamer



Bewegung, schön ausgedrückt werden könne, hat uns Herr Zasse in einer andern Composition desselben gegeben:



Se tutti i ma - li miei io ti po - tes - si dir;
und auf eben diesen Text ist uns von einem andern Componisten noch folgende Composition bekannt, die auch nicht zu verachten ist:



Diese vier Melodien sind sehr von einander unterschieden, ob sie gleich alle einerley Gegenstand haben; sie sind es in Ansehung der Tonart, die zweite und dritte ausgenommen; sie sind es in Ansehung des Tactes, und der damit verknüpften Bewegung, außer daß die erste und vierte in der letztern einander gleich sind; sie sind es endlich auch in dem Gebrauche des syllabischen und melismatischen Ausdrucks, die erste und vierte sind am meisten syllabisch, und darum gewiß auch die besten, weil der ungekünsteltste und einfachste Ausdruck dem hohen Grade des Affects am meisten angemessen ist.

Außer diesen zufälligen Dingen aber, wodurch sich diese Melodien von einander unterscheiden, und welche zum Eigenthümlichen der Kunst zu rechnen sind, giebt es noch einen andern Unterschied, der sich auf das Wesen der Melodie im eingeschränktsten Verstande gründet. Man halte die Melodie für was man will: entweder für ein bloßes Spiel der Einbildungskraft, oder man bestimme ihre Fortschreitungen nach der richtigen Fortschreitung der Grundharmonien, so wird man doch immer gewahr werden, daß die Kunst, Melodien, und gute Melodien zu erfinden, die vornehmste Eigenschaft eines Componisten sey. Sudet multum frustra que laboret, wenn ihm diese Gabe eines glücklichen Genies versagt ist. Alles Bewußtseyn seiner Pflichten, alle Erinnerung der Regeln, wird ihm die Arbeit schwerer machen, anstatt sie ihm zu erleichtern; die Mühe, die ihn dieselbe gekostet hat, wird allenthalben sichtbar seyn; er wird steif, frostig, gezwungen, unschmackhaft, unangenehm, und nicht weiter als nach der Regel gut seyn. Ein glückliches Genie hingegen, das nie ohne ein sicheres und richtiges Gefühl des Guten und Schönen ist, wird ihn mancher Mühe des Untersuchens überheben; und wenn ja diesem Führer nicht immer

zu trauen ist, wenn er bisweilen vom Wege ausschweift, und sich zu weit von demselben verlehrt, dann ist es gut und nöthig, ihn durch die Regeln der Kunst und des guten Geschmacks wieder zurück zu bringen.

Alles daher, was wir von dem musikalischen Ausdrucke gesagt haben, kann einem Componisten sehr nützlich seyn, es ist ihm so gar zu wissen nöthig, wenn er seine oder eines andern Arbeit mit Verstande prüfen will; aber mit allen diesen Kenntnissen ausgerüstet und vom Genie, vom Geschmacke verlassen, bilde man sich ja nicht ein das zu werden, was man einen gefälligen, feurigen und ausdrückenden Componisten nennt.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Nachrichten.

Six Simphonies à huit parties, composées par CHARLES DITTERS, premier Violon et Maitre de Musique du Prince Esterazi; Oeuvre IV. mis au jour par Mr. BAILLEUX, Prix 12 ₰. à Paris.

Diese sechs Sinfonien des Herrn Ditters sind etwas sorgfältiger und besser gestochen, als die in unserm vorigen Blatte angezeigten Sinfonien des Herrn Hayden; vielleicht ist daran ein Ohngefähr mehr Ursache, als die Aufmerksamkeit des Herrn Bailleux. Er mag etwas bessere Manuscripte bekommen haben, oder vielleicht verstand der Kupferstecher, der hier auf dem Titel genannt ist, und Mr. Annereau heißt, das Ding besser.

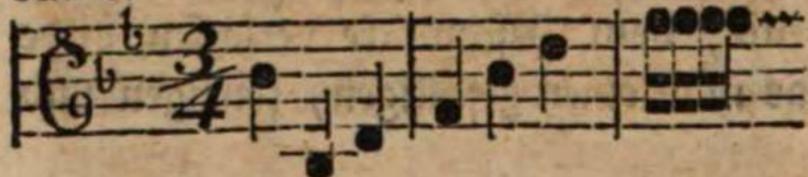
Uebrigens scheinen diese Sinfonien eher von einer und eben derselben Hand herzurühren, als die sechs vom Herrn Hayden. Der halbe Theil davon ist auch hiesigen Orts schon längst bekannt. Man sehe den Breitkopfschen Catalogum nach, und man wird Supplem. II. p. 2. die erste, vierte, und sechste schon angemerkt finden. Die übrigen drey sind uns neu und fremd, und unter diesen hat uns die zweyte und fünfte am besten gefallen.

Herr Ditters hat sich mit seinen Sinfonien, deren er eine gute Anzahl geschrieben hat, in unsern Gegenden sehr beliebt gemacht; man kann auch nicht läugnen, daß viel Munteres, Gefälliges, Ernst, und Scherzhafftes in denselben sey. Herr Ditters ist sonst als ein großer Violinspieler bekannt, und es gereicht ihn zum Lobe, daß er in der Sinfonienschreibart doch eine gute Mittelstraße beobachtet, und nicht sehr ins Schwere und Unbequeme der Violin ausschweift. Im ersten Sätze der sechsten Sinfonie läßt er die erste Violin einmal bis ins dreygestrichene f steigen; da es aber Stufenweise, nicht gar zu schnell
auf.



auf einander, und mit einer bequemen Passagie geschiehet, so ist für ungeübte Violinisten auch nicht viel Gefahr dabey. Der letzte Satz dieser Sinfonie ist gut gearbeitet, und thut einen großen Effect. Die fünfte Sinfonie ist nur sechsstimmig, indem die Oboen nicht dabey sind. Wir wollen noch die Anfangsthemata hier beyfügen; sie sind alle in geschwinder Bewegung.

Sinf. I.



Sinf. IV.



Sinf. II.



Sinf. V.



Sinf. III.



Sinf. VI.



XXIV. Von Herrn Gleims neuen Liedern, auf das Clavier gesetzt, und Sr. königl. Hoheit der durchlauchtigsten Fürstinn und Frauen, Friderica Sophia Willhelmina, gebornen königlichen Prinzessin von Preußen 2c. 2c. vermählten Erbstatthalterinn der vereinigten Niederlande, auch Fürstinn zu Dranien und Nassau 2c. 2c. unterthänigst zugeeignet, von Johann Philipp Breidenstein, Höchsfürstl. Hessenhanauischen Renthenverwalther, Director der Musik. und Organisten am St. Magdalenenstifte zu Haaau. Leipzig, gedruckt bey B. Chph. Breitkopf und Sohn 1770. Sechs Bogen in klein Queerfolio. Wenn die Leichtigkeit die Güte einer Melodiensammlung entscheidet, so müssen wir sagen, daß gegenwärtige diesen Vortheil habe. Man könnte es dem Herrn Breidenstein als einen Beweis der Einsicht in der Kunst anrechnen, wenn nicht gewisse Anmerkungen, die man bey seinen Melodien zu machen Gelegenheit hat, verursachten, daß man ihm noch mehrere Einsichten wünscht. Z. E. Warum sind die Tacteinschnitte so vieler seiner Melodien an der unrechten Stelle? Warum ist die Modulation aller vier und zwanzig Melodien so einförmig? Warum kommt einerley Gedanke in verschiedenen Melodien vor? Es verräth eine kleine Armuth. Da sich aber diese Gesänge, wie gesagt, durch ihre Leichtigkeit empfehlen, und nicht ganz unangenehm sind, so werden sie den Liebhabern mit den muntern Poesien des Herrn Canonicus Gleim vereinigt, immer noch eine vergnügte Stunde machen können.

Variazio



Variazione 3.



Variazio 4.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The top staff of each system contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment, primarily consisting of eighth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. A trill (tr) is indicated above a note in the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Siebentes Stück.

Leipzig den 12ten Februar 1770.

Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck.

Das Eigenthümliche der Kunst aber führt einen Componisten auch nicht selten vom Wege des guten, schönen und natürlichen Ausdrucks ab, und es ist der Mühe werth darüber noch einige Anmerkungen zu machen. Uebung und Fleiß, nachdem man die Musik als eine für sich bestehende Kunst zu betrachten angefangen hat, haben ihr nach und nach eine ganz veränderte Gestalt gegeben. Man kann sich die Sache ohngefähr so vorstellen: Im Anfange ahmten die Instrumente bloß die Singstimme nach, und verlangten vielleicht keine größere Fertigkeit, als diese besaß. Gleichwohl fand der für sich sich übende Künstler, daß die Finger einer schnellern Bewegung fähig, und eine geschwindere Abwechslung der Töne nach einander möglich sey; er theilte seine Entdeckung dem Sänger mit, und dieser, der zuvor den Instrumenten Gesetze vorgeschrieben hatte, nahm jetzt Gesetze von ihnen an; er sang, er übte seine Kehle so lange, bis er es an Geschwindigkeit den Fingern des Violin- oder Flötenspielers gleich thun konnte. Man verglich sich, das was so viel Uebung erfordert hatte, Kunst zu nennen; der Zuhörer ließ es dafür gelten, weil er fand, daß es die in der Natur gegründeten Regeln der Musik nicht über den Haufen warf; schien ihm auch die Musik von ihrer Majestät etwas zu verliehren, so gewann sie dafür von der Seite der Lebhaftigkeit und des Feuers. In der That ist das Feurige und Geschwinde in der Musik heut zu Tage zu einem Grade getrieben, über dem hinaus man kaum eine Möglichkeit siehet es noch weiter zu treiben; und unsere Vorfahren würden sehr in Verwunderung gerathen, wenn sie einem unserer Concerte beywohnen, das Rauschen unserer Sinfonien, die geschwinde Abwechslung der Töne in der menschlichen Stimme, und die Läufe und Sprünge auf diesem oder jenem concertirenden Instrumente hören sollten. Bey ihnen hieß die viereckigte Note, die zwey ganze Tacte gilt, schon brevis, und



unser halbe Tact war bey ihnen Minima (die kleinste;) wenigstens wußte Johann de Muria, als er die Noten erfand, nichts von Achteln, und mehr geschwänzten Noten; bey uns hingegen, ist die brevis der Alten eine sehr lange Note geworden, da die geschwänzten schwarzen Noten weit häufiger vorkommen als die Weisen.

Seitdem also die Musik, mehr als vor Alters, zu einer mechanischen Kunst geworden ist, und der Zuhörer, außer der Rührung, die er verlangt, auch gern etwas zu bewundern haben will, seitdem ist es, sogar in Stücken, wo nur auf den Ausdruck gewisser Worten oder einer gewissen Leidenschaft gesehen werden sollte, nothwendig geworden, etwas für die Kunst des Sängers, als auch der begleitenden Spieler zu thun. In Ansehung des erstern sind gewisse Sylbendehnungen eingeführt worden, die mit Läufen, Sprüngen, Trillern u. d. g. verschiedene Tacte hindurch angefüllt werden; in Ansehung der andern giebt man den Instrumenten eine feurigere, in kleinere Noten zergliederte Bewegung. Alles ist zu seiner Zeit, mit Maaße und Ueberlegung gebraucht, gut. Wenn die Arie keinen hohen Grad der Leidenschaft enthält, wenn die Worte derselben nicht aus dem Munde der äußersten Betrübniß, oder der höchsten Wuth kommen, wenn eine kleine Klage der Liebe oder der Eifersucht, eine gelassene Zärtlichkeit, oder gar eine auf diese oder jene Leidenschaft gegründete Moral der Gegenstand derselben ist, dann läßt sich schon für die Kunst des Sängers etwas thun; die Bewunderung, die er erregt, wird dem Eindrücke, den er machen soll, eher beförderlich als nachtheilig seyn; wenn jene gegen diesen nur ein richtiges Verhältniß hat. Diese Töne ohne Worte sind gleichsam das stumme Spiel der menschlichen Stimme, und wenn sie dadurch das Herz nicht bewegt, so muß sie doch wenigstens dem Ohre und dem Verstande zu gefallen wissen.

Es folgt daraus, daß, gleichwie diese Sängerkünste unter gewissen Umständen wenig oder gar nicht statt finden, sie da wo sie zugelassen sind, doch mit viel Ueberlegung und Geschmack, es sey nun von dem Componisten oder von dem Sänger, angebracht werden müssen. Sie müssen, unsers Erachtens, aus der Quelle der Leidenschaft fließen, die in der Arie herrscht, wenigstens ihr nicht widersprechen. So schrieb Haffe die zärtlichen Arien für einen Salinbeni, oder vielmehr: so führte ein Salinbeni die zärtlichen Arien aus, die Haffe für ihn schrieb. Noch immer wird von seinem Parto im *Ciro riconosciuto* und von dem vortrefflichen *Per me vivi, amato bene*, im *Leucippo*, geredet. Wenn uns aber der Componist mitten in einer pathetischen oder traurigen Arie mit kühnen Wirbeln und Läufen, mit lustigen Sprüngen und

Schnör-

Schnörkeln heimsucht, oder wenn sie der Sänger hinein knätet, soll man ihrer Ueberlegung da wohl einen Lobspruch machen? Soll man ihnen Dank dafür wissen?

Aber das ist Kunst — das erregt Bewunderung! — Ganz wohl! aber man muß auch wissen, daß da, wo der Zuhörer Rührung verlangt, man seine Bewunderung nicht zu sehr in Anspruch nehmen müsse. Fodert man die Bewunderung zu stark auf, so vergißt er öfters darüber, daß er gerührt seyn wollte; er kommt von jener zurück, siehet, daß man ihn hinters Licht geführt hat, und um dem Urtheile der Bewunderung nicht zu widersprechen, legt er öfters das der Musik selbst zur Last, was eigentlich nur ein Fehler des Sängers oder des Componisten war. Es ist daher nöthig, daß das, was ein Componist für den Sänger thut, nicht eben so viel, oder gar noch mehr sey, als er für die Worte thut. Diese Ermahnung scheint in unsern Tagen sehr nöthig geworden zu seyn. Es hat Sänger und Sängerinnen gegeben, die eine große mechanische Fertigkeit besaßen; diese zu zeigen wollten sie nicht gern eine Gelegenheit vorbeylessen, die Componisten, entweder aus Nothwendigkeit oder aus Höflichkeit, bequemten sich nach ihnen, und schrieben Arien, in denen das Singen das wenigste, das Trällern aber das meiste ausmacht. Zum Glück scheinen diese Sänger unter den Italiänern rar zu werden: der Himmel bewahre uns, daß die Seuche nicht unter die Deutschen kommt!

Ein anderer Fehler, in den ein Componist bey dieser Gelegenheit verfallen kann, ist, wenn er nicht sowohl auf ein zu dergleichen Dehnungen schickliches Wort, sondern nur auf einen bequemen Vocal siehet. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird gleichsam bey so einem Worte, dessen Sylben gedehnt werden, fest gehalten, um sich ihm stärker einzuprägen; es muß also eins von den bedeutenden Hauptwörtern seyn, auf denen der ganze Sinn der Arie beruhet. Man hat es längst den Franzosen vorgeworfen, daß sie in der Wahl solcher Worte nicht gar zu vorsichtig wären; aber es ist kein Zweifel, daß auch die Componisten anderer Nationen bisweilen diesen Vorwurf verdienen.

Es kommen Gelegenheiten vor, wo der Componist, anstatt der Leidenschaft gewisse natürliche Dinge nachahmen soll; die meisten Arien, die Gleichnisse enthalten, gehören hieher. Wie nun überhaupt in dergleichen Fällen dem Componisten eine große Vorsichtigkeit und Mäßigung zu rathen ist, um die Sache nicht ins Abgeschmackte und lächerliche zu treiben, so ist es auch fast immer besser, wenn er dergleichen Nachahmungen den Instrumenten überläßt, und die Singstimme damit verschont, so wie Herr Hasse mit den beyden großen mahlerischen Arien im Leucippo: *Così geloso il cane und Uguale è il*



mio desio gethan hat; oder wie in der Arie aus der Santa Elena: Del Calvario già sorger le cime veggo, wo er im zweyten Theile das Flattern und Wehen der Fahnen durch die Violinen ungemein sinnlich vorgestellt hat. Bisweilen zwar wird man auch die Singstimme zu einer oder der andern solchen Nachahmung bequem brauchen können; wie denn Herr Zasse in eben dem Dratorio, in der Arie: Sul terren piagata a morte, das discioglie von der Singstimme sehr schön mahlen läßt, nachdem er vorher das s'annoda durch eine sehr volle in einander gewundene Harmonie ungemein glücklich in den Instrumenten ausgedrückt hat.

Von den Cadenzen der Sängers, und was sie, gegen den Ausdruck betrachtet, eigentlich werth sind, ist schon zu anderer Zeit geredet worden. Sie gehen den Componisten nur in so fern an, als er die Gelegenheit dazu giebt, Da sie bloß Kinder der Kunst und des Eigensinns sind, so gehören sie da gar nicht hin, wo der starke Affect nicht viel künstliches, und wenig oder gar keine Sylbendehnungen verträgt; daß außerdem ein geschicktes Wort und ein bequemer Vocal dazu da seyn müsse, kann den Componisten keine unbekante Sache seyn.

Außer dem Nachahmenden, das man zu Zeiten den Instrumenten geben muß, sind sie bestimmt, die Singstimme zu begleiten, zu heben, den Ausdruck derselben zu unterstützen, und zu verstärken. Sie füllen die Lücken aus, welche der Sängers bey den Einschnitten läßt, und verbinden einen Rhythmus mit dem andern. Ihre Art, mit der sie das thun, ist verschieden, und der Componist muß bloß mit seinem Geschmacke zu Rathe gehen, wenn es ihm darum zu thun ist, die schicklichste, die beste zu treffen. Die Singstimme kann von den Instrumenten, entweder mit einer gleichmäßigen Fortschreitung der Intervallen, und in eben der Bewegung begleitet werden, oder sie können, mit Beybehaltung der einförmigen Bewegung einen andern auf die Regeln der Harmonie gebauten Nebenweg wählen; sie können sich endlich auch durch beydes, durch eine eigene, aber nicht so ausgebildete Melodie, und durch eine langsamere oder geschwindere Bewegung von der Hauptstimme unterscheiden. Man wird in den neuen Singstücken selten eine Arie finden, worinne von den drey erwähnten Begleitungsarten nur eine einzige gebraucht seyn sollte; vielmehr wird man in den meisten eine Vermischung zweyer oder gar aller drey Arten antreffen. Doch wird immer die eine vor der andern, nach der Absicht und dem Gutbefinden des Componisten am meisten hervorragen. Das Durchlesen der Partituren berühmter und guter Meister dient zu einer trefflichen Belehrung in diesem Stück, so wie in andern, und angehende Componisten, können sich dasselbe nicht genug empfohlen seyn lassen.

Eine Vorsicht ist dem Componisten in Ansehung der begleitenden Instrumente nöthig: er hüte sich, daß, wenn er sie ein wenig rauschend und feuriger setzt als die Singstimme, sie diese nicht zu sehr verdecken; oder wenn er ihnen eigene Gedanken mit unter vorzutragen giebt, daß sie nicht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache zu sehr ab, und auf sich ziehen; Im erstern Falle wird es von jungen feurigen Componisten, selbst wenn sie für die Kirche schreiben, oft versehen; im zweyten Falle haben wir auch berühmte und erfahrene Männer nicht immer vorsichtig genug befunden. Dürfen wir es sagen? Selbst der berühmte Tomelli, gewiß einer der erfindungsreichsten und verständigsten Singcomponisten unter den Italiänern, ein Mann, den wir seiner angenehmen, feurigen und ausdrückenden Melodie wegen stets hochgeschätzt haben, scheint uns durch gewisse kleine Schnörkel und gezwungene Zierrathen, die er den Instrumenten giebt, öftters mehr zu verderben als gut zu machen. Man bewundert den Einfall, das Künstliche, den Fleiß; aber man bedauert zugleich, daß der Hauptsache so wenig damit gedient ist.

Der Gebrauch des Forte und Piano ist auch noch ein vortreffliches Mittel, den Ausdruck zu verstärken, gewissen Worten im Gesange Nachdruck zu geben, und das Abwechselnde der Leidenschafften zu characterisiren. Es ist das, was in der Mahleren Licht und Schatten ist; oder es ist die Würze, die einer jeden oft mittelmäßigen Melodie einen piquantien Geschmack giebt. Seitdem man die Erfahrung davon gemacht hat, haben einige neuere Componisten sich so heftig darein verliebt, daß sie lieber jedem Tacte, oder wohl gar jeder Note ein f oder p untersetzen möchten, wenn sie nicht befürchten müßten, daß die Spieler überdrüssig werden könnten, so viel f und p als Noten zu lesen, und endlich thäten, als ob sie ihnen gar nichts angiengen. Es ist ein unglücklicher Umstand bey allen schönen Künsten, daß das auffallende Schöne, das seiner Natur nach, sparsam und mit Vorsicht gebraucht werden sollte, und gewisse hervorragende Verzierungen, von ungeschickten Händen bis zum Eckel verschwendet werden, nicht anders als ob ein Koch die ganze Pfefferbüchse in seinen Brey schütten müßte, um ihn schmackhaft zu machen.

Ein Engländer Avison hat einen ausführlichen und schönen Tractat vom musikalischen Ausdrucke geschrieben, und es wäre zu wünschen, daß er von einem Eschenburg, der uns den Brown so glücklich übersetzt hat, in unsere Muttersprache übertragen werden möchte.



Abendlied: componirt vom Herrn C. G. Tag.

Langsam.

Der Lärm des Tages ist ent-

flohn, den ich durchlebet habe; die

Abendglocke läutet schon den süßen

Tag zu Graue.

Abendlied.

Der Lärm des Tages ist entflohn,
Den ich durchlebet habe;
Die Abendglocke lautet schon
Den güldnen Tag zu Grabe.

Mit Glauben, der sich thätig weißt,
Schmück selber meine Jugend,
Und leite mich durch deinen Geist
Den edlen Pfad der Jugend.

Der Mond blickt still herab auf mich,
Und alle Farben sterben:
So werden meine Lippen sich
Einst durch den Tod entfärben.

Dir dank ich, Vater, für die Huld,
Die du mir heut erwiesen,
Du trugst mich Sünder mit Gedult,
Sey jetzt von mir gepriesen.

Herr! lehre mich die Flucht der Zeit
Mit frommen Ernst bedenken,
Wenn in des Lebens Eitelkeit
Mein Herz sich will versenken.

Gedenk, o Gott, der Sünde nicht,
Die ich an dir begangen,
Herr, geh mit mir nicht ins Gericht
Und laß mich Gnad erlangen.

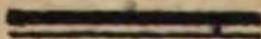
Damit ich jeden Abend mich
In Zukunft frommer finde,
So tödte selbst, diß bitt ich dich,
In mir das Gift der Sünde.

Wenn meine matten Glieder nun
Vom Schlaf gefesselt liegen,
So laß mich sanft und sicher ruhn
Bis Nacht und Schlaf verfliegen.



Nachricht.

Von den in Hamburg, unter der Aufsicht des Herrn Capellmeisters Bach herauskommenden musikalischen Vielerley haben wir die ersten vier Bogen erhalten. Seit dem musikalischen Zeitvertreibe, der im Jahr 1760 den Anfang machte, und in Leipzig heraus kam, und seit dem musikalischen Allerley und Mancherley, die in Berlin darauf folgten, haben wir keine ähnliche Erscheinung gesehen. Es kam uns zwar einmal ein gedruckter Bogen von Wien aus, unter dem Titel Année musicale zu Gesichte; wir haben aber auch weiter nichts, als diesen ersten Bogen gesehen, und vermuthen also, daß das Werk keinen Fortgang müsse gehabt haben. Um so viel angenehmer muß es den Liebhabern der Musik seyn, eine solche Sammlung jetzt von unserm großen Meister des Claviers, und in einer Menge von Compositionen für dasselbe bewunderten Herrn Capellmeister Bach veranstaltet und besorgt zu sehen. Der sichere und richtige Geschmack dieses vortrefflichen Mannes ist uns für die Güte der Stücke, die in diesem musikalischen Vielerley erscheinen werden, Bürge; und die ersten vier Bogen zeigen, wie viel Gutes und Schönes wir noch in Zukunft zu erwarten haben. Die Namen der Componisten sind über jedes Stück gesetzt, und wir wollen sie jetzt nach der Reihe anzeigen. Den Anfang macht die bekannte Canzonetta des Metastasio: Ecco quel fiero istante vom Herrn Concertmeister Graun in Berlin sehr singbar und angenehm componirt. Es folgt darauf, eine leichte und sehr schöne Claviersonate mit veränderten Reprisen vom Hrn. Capellmeister Bach selbst; ein characterisirtes Stück la Cecchina vom Herrn Carl Fasch, der wenig aber gut schreibt; ein Choralpräludium, über: Ich dank dir schon ic. vom Herrn Kirnberger, einem Manne, der zu componiren versteht; ein paar Menuetten und ein lessingisches Lied vom Herrn Concertmeister J. C. S. Bach in Bückeburg; eine Fantasie vom Herrn Capellmeister Bach in Hamburg, und ein Violinsolo vom Herrn Concertmeister Höckh in Zerbst. Wir sehen der Fortsetzung dieser Sammlung, an der auch das Aeußerliche des Papiers und Drucks schön ist, mit Vergnügen entgegen. Die Liebhaber, die sich dieselbe anschaffen wollen, können sich hiesigen Orts an den Buchhändler Herrn Hilscher wenden.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Achtes Stück.

Leipzig den 19ten Februar 1770.

Versuch über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Da unsere Blätter unter andern auch zu einem Magazin bestimmt sind, in welchen kurze und nützliche Aufsätze über die Musik aufbehalten werden sollen, so verdient es vielleicht keine Schrift mehr, als der in unserm ersten Jahrgange im 49sten Stück angezeigte Essai sur l'union de la Poesie & de la Musique. Wir bedienen uns der Uebersetzung, die ein geschickter Mann in die hamburgischen Unterhaltungen hat einrücken lassen.

Als die Menschen, durch ihre Schwäche und Bedürfnisnisse zusammengebracht, das Land verlassen hatten, um sich in großen Städten mit einander zu vereinigen; so scheint es, daß eine wolthätige Fürsorge ihnen ein Geschenk mit den Künsten gemacht hat, die ihnen statt der Natur dienen sollten, von welcher sie sich entfernt hatten. Alles gewann eine andre Gestalt unter der Hand der Arbeitsamkeit; unsre Vergnügungen mußten auch unser Werk werden. Die Malerey brachte in den Schooß der Palläste die Flüsse, die Ebenen und Gebirge; die Poesie öffnete sich ein noch weiteres Feld, und übernahm es, Zeiten und Derter, die Ruhe und Bewegung, die Gegenstände und die Leidenschaften, die Menschen und die Sitten vorzustellen. Vielleicht gab sie der Musik ihren Ursprung, vielleicht hat sie derselben ihr Daseyn zu danken, vielleicht sind diese beyden Nebenbuhlerinnen zu gleicher Zeit entstanden; genug, daß wir ihrer Vereinigung die angenehmsten Empfindungen zu verdanken haben. Warum haben wir denn so lange diese Quelle des Vergnügens vernachlässigt? Warum haben wir durch eine ungerechte und tyrannische Zuneigung die Musik zur Slavinn der Poesie gemacht? Wer sollte glauben, daß die Griechen, daß diese so zärtliche und gefühlvolle Nation sie hätte zwingen können, auf eine knechtische Art den Schritten des Sylbenmaafes nachzugehen? Was hat sie nicht



für Hindernisse gehabt, als sie sich von ihren Fesseln losreißen wollte? Wenn ein Flötenspieler, oder ein Leierspieler Melodien setzen wollte, die bloß für diese Instrumente bestimmt waren; so brachte man das Ansehen der Gesetze, die Regierungsform, und selbst die Religion wider ihn auf. Doch es gehet mit den Künsten des Vergnügens, wie mit nützlichen Wahrheiten. Es ist umsonst daß man sich ihrer Ausbreitung widersezt; man kann diese aufhalten, aber niemals verhindern.

Die Instrumentalmusik brachte es endlich dahin, daß sie sich vom Gesange trennte a). Da sie in Ansehung ihres Gegenstandes und ihrer Mittel freyer ist, als dieser, so erhielt sie neue Gewalt und verschaffte in der Folge der Stimme Schönheiten, welche sie von den Instrumenten erborgt hatte. Der Gesang hörte auf, nichts weiter als eine etwas merklichere und erhöhtere Declamation zu seyn; er vertrug jetzt auch Modulationen und Gänge b), welche
bisher

a) „In denen Spielen, welche die Einwohner von Delphi nach dem Crissäischen Kriege anstellten, verbanden die Amphictyonen mit dem Wettstreite der Citharoden, das ist, der Dichter, welche sangen, und auf der Cither dazu spielten, noch den Wettstreit der Citharisten und der Flötenspieler, oder solcher Leute, welche ohne zu singen bloß die Cither oder die Flöte spielten. Und jetzt gewann alles eine andre Gestalt. Sie waren des mächtigen Hülfsmittels der Worte beraubt, aber auch zugleich frey von den Gesetzen, welche ihnen der Rhythmus und der Accent der Sprache vorschrieben; und diese Tonkünstler vermehrten auf eine beträchtliche Art die Zahl der Saiten auf der Cither, und die Töne auf der Flöte. Sie führten ein zusammengesetzteres Tempo, mehr Veränderungen, neue Intervallen, und bisher ungewöhnliche Modulationen ein.“ — *Dissertation sur les accents de la langue Grecque, lue publiquement à l'Academie des belles lettres par M. l'Abbé ARNAUD.* — Man sehe auch hierüber die Abhandlung des Plutarch von der Musik, übersetzt und erläutert von Herrn Burette. *Memoires de l'Acad. des Inscr.* Tom. VIII.

b) Der Abt Arnaud hat zuerst die Anmerkung gemacht, daß die Gänge oder Abkürzungen, oder Läufe, wie wir sie gewöhnlich nennen, in einer Stelle des Demetrius Phalereus schon erwähnt worden. Dieser Schriftsteller sagt daselbst, daß der Zusammenstoß der Vocalen oft in der Rede eine sehr gute Wirkung thut, und vergleicht diese Wirkung mit derjenigen, welche die Stellen des Gesanges haben, wo verschiedne Noten auf eine einzige lange Sylbe gesetzt sind. Καὶ ἐν ᾧδαις δε τα μελισματα ἀπο τῆ ἑνός γίνεται τῆ αὐτῆ μακρῆ γραμμικῆς, ὅιον αἰδων ἐπεμβαλλομένων ᾠδαις. — Man könnte hier bemerken, daß die ganze Stelle des Demetrius dazu dient, den Eigensinn der Regeln über die Hiatus zu erklären, sowohl in alten als neuern Sprachen. Sollten die Verschiedenheiten, und die Ausnahmen in dem Gebrauche zusammenstoßender Vocalen nicht von dem Accente und dem Tone der Aussprache herrühren? Viele auf einander folgende Vocalen, ver-
schies

bisher bloß an die Instrumentalisten verwiesen waren; kurz, die Musik schien einige Schritte weiter zu thun; hernach stand sie auf einmal stille. Ich rede hier nicht von derjenigen Harmonie, c) welche die neuern zur Vollkommenheit gebracht haben, deren Grundsätze aber die Alten schon zum Theil erfunden hatten. Ich rede von dem Reize der Melodie, von dem periodischen und verhältnißmäßigen Gesange, von der Verbindung des Rhythmus und der richtigen Aussprache, wodurch sich die Arie von der bloßen Deklamation unterscheidet. So wie die Wissenschaft der Perspektiv und des Clariobscur der letzte Schritt zur Vollkommenheit der Mahleren gewesen ist; so scheint mir die Entdeckung der wahren musikalischen Sprache, des Ganzen in derselben, ihrer Verhältnisse und einzelnen Theile der höchste Grad und die höchste Vollkommenheit der Tonkunst zu seyn. Es ist merkwürdig, daß ein solches Volk, als die Griechen waren, welches die Worte so sehr liebte, und die Beredsamkeit so ungemein hoch schätzte, daß ihre ganze Seele ihren Sitz im Gehöre zu haben schien, nicht darauf gefallen ist, die strengen Vorschriften auf die Musik anzuwenden, welche sie der bloßen Wohlredenheit gegeben hatte. Als Demosthenes den Atheniensern das Ungewitter zeigte, welches ihnen droht, und nun auf dem Wege war, sie zu dem Entschlusse zu bringen, die Waffen gegen den ehrfüchtigen Philippus zu ergreifen, hätte er da zum Unglücke die rechte Wahl

H 2

der

schiedentlich ausgesprochen, werden keine unangenehme Wirkung thun; da hingegen ihr Zusammenstoß dem Ohre zuwider seyn wird, wenn man sie in einerley Tone ausspricht. So sind in der neuern Musik diejenigen Läufe, welche auf einerley Vocal gemacht werden, nicht so hart, als die syncopirten Haltungen. Die Griechen glaubten ihre Sprache zu verschönern, wenn sie $\alpha\lambda\iota\sigma\iota\sigma$ für $\alpha\lambda\iota\sigma\upsilon$, $\eta\epsilon\lambda\iota\sigma$ für $\epsilon\lambda\iota\sigma$ setzten; und scheinen uns nicht die Nahmen Ebloe, Aglae, dem Ohre sehr angenehm zu seyn? Sollte man nicht vielleicht in der Aussprache und Intonation unsrer Vocalen die wahren Ursachen finden können, ihre Zusammenkunft zu erlauben oder zu verwerfen?

- e) Diese Anmerkung des Verfassers verdiente eine nähere Untersuchung; hier ist dieselbe von meinem Zwecke zu entfernt, und ich bemerke daher nur, daß es vielleicht gerade eine entgegengesetzte Ursache ist, warum das Ohr den Zusammenstoß der Vocalen nicht gerne hat. Es wird nämlich dadurch beleidigt, wenn zweien Vocale gleich nach einander mit verschiedener Erhebung der Stimme ausgesprochen werden, und selbst das Organ der Stimme hat Mühe dabey. Ich verweise übrigens den Leser auf das, was Home in seinen Grundsätzen der Critik, und Marmontel im ersten Bande seiner Poetic, über die Hiatus gesagt haben. S. auch die Abhandlung von dem Einflusse der offenen Vocalen in die Stärke und Lebhaftigkeit des poetischen Ausdrucks, in der Neuen Biblioth. d. sch. W. VI. B. 2 St. und V. B. 1 St. Der Uebers.



der Glieder seiner Periode d) verfehlt; hätte er vergessen, die Gegensätze gleich lang zu machen, Spondaen, und Daktylen den Daktylen entgegen zu stellen; hätte er es versäumt, sie mit einer Menge von Wörtern zu schließen, die ihrem Anfange und ihrem Gange gemäß gewesen wären; so hätte er alles verlohren: die Athenienser hätten ihn durch ein Gezische unterbrochen, und die ganze Berathschlagung wäre aufgehoben worden. Es scheint, daß sie bey so feinen Begriffen von dem Numerus und dem Wohlklange der Schreibart nicht viel Mühe nöthig gehabt hätten, dieselben auf die Musik anzuwenden. Sollte man nicht beynahе den sonderbaren Satz annehmen, daß ein Volk, je musikalischer seine Sprache war, desto weniger in der Musik weiter gekommen sey? Und in der That, je mehr Empfindlichkeit des Gehörs, je mehr Kenntniß aller Gänge der Töne, je mehr gründliche Einsicht in die Prosodie ein solches Volk besitzt, wodurch sich die Griechen vornehmlich unterschieden, desto mehr muß es geneigt seyn, die Musik der Declamation zu unterwerfen, und desto weniger

d) Ich kenne nichts schwerers, als eine genaue und vollständige Erklärung von der Periode zu geben. Diejenigen Schriftsteller, welche bloß sagen, sie sey ein Theil der Rede, welcher einen völligen Sinn enthält, scheinen dieselbe mit der Phrasis verwechselt zu haben. Aristoteles und alle Lehrer der Redekunst, welche ihm gefolgt sind, haben die Beschaffenheit derselben mehr durch Regeln und Beyspiele erläutert, als das Wesen derselben erklärt. Demetrius Phalereus ist der einzige, der tiefer in diese Sache eingedrungen ist. Man wird indeß schwerlich mit seiner Erklärung zufrieden seyn. „Die Periode, sagt er, ist die Verbindung abgezonderter Glieder oder einzelner Redensarten, welche zusammengenommen, einen Verstand oder Sinn ausmachen müssen.“ *ἔστι γὰρ περίοδος συστημα ἐκ κωλῶν ἢ κομματῶν εὐκαταστροφῶν πρὸς τὴν διανοιαν τὴν ἀποκειμένην ἀπαρτισμένων.*

Die Erklärung des Aristoteles, so wie sie eben dieser Schriftsteller vorträgt, ist, wie mich dünkt, nicht deutlicher. „Sie ist ein Satz, welcher bestimmten Anfang und Ende, und ein gewisses angenehme und schöne Ebenmaaß hat.“ *ἔστι λέξις ἀρχὴν ἔχουσα καὶ τελευτὴν μαλαχάως καὶ πηπεποντίας ὀρισσάμενος.*

Mich dünkt, man müsse die Periode als ein Stück der Rede ansehen, wobey verschiedene Nebenbegriffe in einem Hauptbegriff, welcher der eigentliche Gegenstand ist, sich vereinigen. Da nun diese Nothwendigkeit, mehrere Begriffe oder mehrere Eigenschaften eines Dinges auf einmal zu übersehen, von dem Verstande einen gewissen Grad von Anstrengung fodert; so war es nöthig, daß die Ordnung und das Verhältniß der Worte, die Uebereinstimmung der Glieder oder der vorkommenden Ausdrücke dem Verstande zu Hülfe kam, und ihm ein gewisses System vorlegte, wornach er seine Vorstellungen in eine gewisse Ordnung bringen könnte. Der Name, Periode, welcher so viel sagt, als *Circuitus* oder *Ambitus*, kömmt also von dem Umwege her, den der Verstand, so zu reden, nimmt, die Nebenbegriffe einzusehen, und der Nothwendigkeit, dem Verstande und dem Gedächtnisse

weuiger muß es die Bedürfniß eines Vergnügens empfinden, wovon es schon den Ersatz hat. Dem sey nun wie ihm wolle, so scheint es gewiß zu seyn, daß die Alten den periodischen und an einander hängenden Gesang nicht gekannt haben, welchen wir Arie nennen. Ich weiß, daß man bisher über den Charakter ihrer Musik noch nicht einig ist; aber auf der einen Seite finden wir gar keine Ursache, das Gegentheil anzunehmen, und auf der andern beweisen die Bemerkungen, welche wir bey ihren Schriftstellern finden, die Einrichtung ihrer Chöre, ihrer Oden, Dithyramben, u. s. f. es hinreichend genug, daß sie sich nicht an eine zusammenhängende und periodische Art des Gesanges gebunden haben e). Ohne uns hier in eine unnütze Untersuchung über den Fortgang der neuern Musik einzulassen, können wir nach der theatralischen Musik davon urtheilen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

§ 3

dächtnisse zu Hülfe zu kommen, hat die Periode ihren Rhythmus und ihre Verhältnisse zu danken. Daher kommt es auch, daß man den Zuhörer in zweifelnder Erwartung aufhalten muß; denn da der Verstand in dem Laufe der Periode nur auf die Nebenbegriffe sieht, so sieht man, daß er sogleich, wenn er auf den Hauptgedanken gerieth, stille stehen würde, und nicht wieder auf die übrigen Umstände zurück gehen könnte.

Dionys von Halicarnas macht die feine Anmerkung, daß man in der Anordnung der Periode eine ganz entgegengesetzte Ordnung beobachten müßte, als diejenige ist, welche man bey der Stellung der Worte in Acht nimmt. Denn man muß bey diesen dahin sehen, daß sie schnell auf einander folgen und genau verbunden werden, da man hingegen die größte Sorgfalt anwenden muß, die Glieder einer Periode zu trennen und zu unterscheiden.

e) Man darf die Gedichte der Griechen nur flüchtig ansehen, um zu entdecken, daß weder die Chöre ihrer Trauerspiele, noch ihre Oden eine periodische Musik vertragen konnten. Man findet freylich eine vollkommene Aehnlichkeit in dem Sylbenmaße der Strophe und Antistrophe; allein die Aehnlichkeit liegt bloß im Sylbenmaße, und keinesweges in dem Ausdrucke selbst; indem die Redensarten und die Ruhepunkte unendlich verschieden sind. Unter den Oden können bloß die von der Sappho auf einerley Melodie gesungen seyn. Man weiß, daß die Oden des Pindar und Anakreon von der Form der Stanzas sehr weit entfernt sind, welche doch allein eines gleichförmigen Gesanges fähig ist. Und Dionys von Halicarnas sagt selbst, daß sich die lyrischen Dichter keiner Regel, keiner periodischen Ordnung unterwerfen, sondern sich bloß ihren Einfällen und ihrer Einbildungskraft überlassen müssen.

Die Fortsetzung folgt künftig.





 Lied bey einer Wiege.

Sanft und
zärtlich.

Schlaf im = = mer = hin, die
 erste Zeit des Lebens; dir gab die gü = ti = ge Na = tur dem
 Hang zur Ru = he nicht ver = gebens, drum schla = fe, Kleiner,
 schla = fe nur.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of two staves each. The first system includes the tempo/mood instruction 'Sanft und zärtlich.' The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





Lied bey einer Wiege.

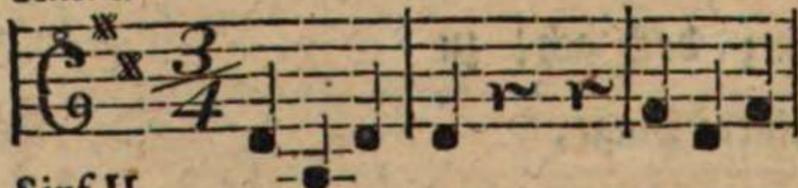
<p>Schlaf immerhin die erste Zeit des Lebens ;</p> <p>Dir gab die gütige Natur Den Hang zur Ruhe nicht vergebens, Drum schlafe, Kleiner, schlafe nur.</p>	<p>Dann fühltest du der Qualen Mutter, Liebe ;</p> <p>Sie fesselt dich durch falsche Lust, Doch mit ihr stürmen tausend Triebe, Gleich Meereswogen in der Brust.</p>
<p>Noch athmest du, frey von des Le- bens Sorgen,</p> <p>Vom Joche des Gewissens frey, Noch ist dir Abend, Nacht und Morgen Und jedes Schicksal einerley.</p>	<p>Dann zähltest du die Tage nach den Thränen,</p> <p>Dann locktest du die spröde Ruh Umsonst durch Saitenspiel und Sehnen, Bringst schlaflos öde Nächte zu.</p>
<p>Noch wohnt auf deinem Rosenmund das Lachen,</p> <p>Noch winkt dir alles Freude zu ; Doch schrecklich wirst du einst erwachen, Aus dieser Unschuldvollen Ruh.</p>	<p>O güldne Zeit, da mit geheimen Bissen</p> <p>Kein Gram den stillen Busen nagt ; Und Ueberlegung und Gewissen Vor keinem Richter uns verklagt !</p>

Auch ich war klein; doch ach! zu
meiner Plage,
Erwuchs ich Armer zu geschwind ;
Betrübt denk ich zurück und klage :
Ach Himmel, wär ich noch ein Kind !

Nachrichten.

Sei Sinfonie a più strumenti, composte da P. VANMALDERE, Virtuoso di Camera di S. A. S. il Principe CARLO, mis au jour par Mr. VENIER. Op. V. a Paris. Der Verfasser dieser sechs Sinfonien ist einer von denen unter den neuern Componisten, die am fleißigsten, nicht in der Menge sondern in der Güte, arbeiten. Er weis die gebundene Schreibart bisweilen so unerwartet und glücklich unter die freye und ungebundene zu vermengen, daß seine Sätze dadurch eine Art von Würde und Pracht bekommen, die sie fähig machen selbst an den ehrwürdigsten Orten jene Empfindungen der Ehrfurcht und der Andacht zu erwecken, wenigstens läßt sich dieß von den bekannten sechs Sinfonien sagen, die im Breitkopfschen Catal. Suppl. II. p. 10. stehen, und worunter die drey ersten die vorzüglichsten sind. Von den gegenwärtigen läßt sich größtentheils eben das sagen; doch scheinen sie uns hin und wieder nicht bloß Arbeit, sondern mehr Mühe zu verrathen. An Gedanken ist darinne kein Mangel; aber vielleicht sind deren hin und wieder zu viel; vielleicht erfordern sie von Seiten des Spielers zu viel Arbeitsamkeit; vielleicht sind die meisten Sätze zu lang. Dem sey indeß wie ihm wolle, so wird doch Herr Vanmaldere immer einen vorzüglichen Rang unter unsern besten Sinfoniencomponisten behaupten. Den Verdacht, daß nicht alles, was ein französischer Verleger unter einem Nahmen zusammen druckt, von einem und demselben Meister herrühre, können wir auf diese sechs Sinfonien des Herrn Vanmaldere nicht ausdehnen; sie haben alle den eigenthümlichen Character der Arbeiten dieses geschickten Mannes: viel Erfindung, viel Feuer, stark arbeitende Bässe und Mittelstimmen; hin und wieder artige und wirksame Bindungen; der letzte Satz der ersten Sinfonie ist größtentheils Fuge. Die Oboen und Waldhörner sind dabey willkührlich. Man findet diese Sinfonien in Kupfer gestochen oder geschrieben bey Herrn Breitkopf. Hier sind noch die Themata davon:

Sinf. I.



Sinf. II.



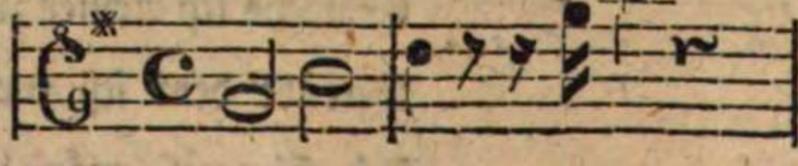
Sinf. III. Largo.



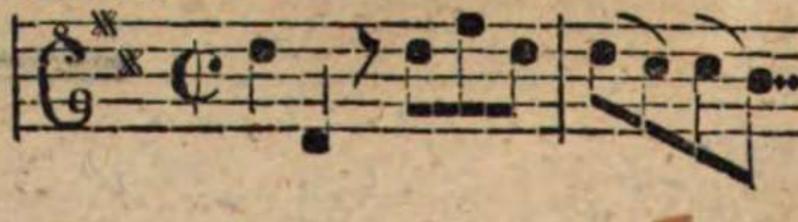
Sinf. IV.



Sinf. V.



Sinf. VI.



Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Neuntes Stück.

Leipzig den 26ten Februar 1770.

Fortsetzung über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Zur Anmerkung d) im vorhergehenden Stück.

Da wir doch Gelegenheit gehabt haben, unsre Meynung von der Musik der Griechen zu sagen; so dürfen wir den stärksten Beweis nicht verschweigen, welchen man zu ihrer Vertheidigung anführet. Man nimmt denselben von den mächtigen Wirkungen her, welche ihr die Geschichte zuschreibt, und welche man nicht in Zweifel ziehen kann. Wir werden darauf mit Herrn Burette antworten, daß die Musik auf ein Volk desto mehr Wirkung thut, je ungesitteter es ist; und das waren die ersten Griechen. Denn sie wirkt nicht nach dem Maas ihrer Vollkommenheit, sondern nach der Beschaffenheit der Organe, welche sie trifft. Nun aber lehrt es die Erfahrung, daß Landleute und Wilde an nichts mehr Vergnügen finden, als an dem Rhythmus. Die Tambourins und Tanzmelodien haben in der That mehr Rhythmus als Melodie. Man weiß, daß die Kriegsmelodien der Wilden fast gar keine melodischen Gänge, sondern nur ein sehr merkliches Zeitmaaß haben. Und doch braucht es nichts mehr, um einen Troquesen aufzumuntern, sich in Gefahr zu stürzen, oder einen Bauern, so lange zu tanzen, bis er vor Müdigkeit umfällt. Selbst die Thiere sind für den Rhythmus sehr empfindlich. Diese Gründe braucht Herr Burette, und alle diejenigen, welche diese Materie ohne Vorurtheile untersucht haben. Es giebt aber noch einen Grund, welcher ihnen, wie mich dünkt, entwischt ist. Nichts war nämlich geschickter, die Wirkung der Musik zu verstärken, als die strengen Regeln, denen man sie unterworfen hatte. Diese Kunst mußte durch eben dasjenige, was ihrem Fortgange am meisten im Wege stand, neue Kräfte zu erhalten. Jede Gattung hatte ihre Vorschriften, von welchen sie nicht abgehen durfte. Die eine war für die Opfer bestimmt, die andre für die Spiele, noch eine andre für die Leichbegängnisse, wieder eine andre für den Krieg, ohne daß man sie jemals zu etwas anderm gebrauchen konnte. Auf diese Art erweckten einerley Töne auch allemal einerley Vorstellungen. Es war also kein Wunder, daß der Uebergang von einer Spielart zu andern die größte Veränderung in den Seelen der Zu-



Erst gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts fiengen die Italiäner an, die Musik zu ihren theatral. Vorstellen einzurichten f). Man sah damals Trauerspiele und Schäferspiele, die von Anfang bis zu Ende gesungen wurden; allein dieser Gesang war noch nichts, als eine bloße Declamation, als ein mehr oder weniger verziertes Recitativ. Die Musik, welche in ihrem Gange schwankend und ungewiß war, gleich dem oratorischen Ausdrücke der Griechen, ehe derselbe periodisch geworden war, Sie blieb noch lange in der Kindheit, oder in der Sclaverey. Als Lully nach Frankreich kam, brachte er alle Reichthümer seiner Kunst mit sich, und wandte nur die Art des Vortrags, welche die Tonkünstler noch in Italien beobachteten, auf unsre Sprache an. Allein die Musik, welche in Frankreich fremd war, kam daselbst nicht sehr in Aufnahme. Sie war zum Theater verbannt, und ihre mächtigen Eindrücke wurden allzeit mit den Eindrücken eines prächtigen Schauspiels vermischt, welches geschickter ist, die Neugier zu erregen, als den

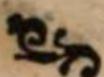
hörer wirkte. Man stelle sich ein Volk vor, welches Empfindlichkeit und Gehör hat; man setze, daß dieß Volk die Molltöne niemals gebraucht hat, als bey gottesdienstlichen Gebräuchen; man setze ferner, daß die Durttöne bloß für die kriegerische Musik bestimmt gewesen sind. Wenn nun mitten in einem Aufruhr geschickte Tonkünstler anfangen, im Molltöne zu spielen; sollte da nicht ein jedes Gemüth von Ehrfurcht und Folgsamkeit ergriffen werden? Wenn man aber während einer gottesdienstlichen Feyerlichkeit auf einmal die Durttöne hören ließ, sollte da nicht dieß Volk sogleich zu den Waffen eilen wollen? Und eben so war es bey den Geschichten, die man vom Terpander und Timotheus erzählt. Herr d'Alembert hat sehr richtig einen Umstand bemerkt, welcher unsrer Meynung zu statten kömmt. Als nämlich die italiänische Musik in Frankreich bekannt zu werden anfieng, waren wir so wenig an den Rhythmus oder an ein Zeitmaaß gewöhnt, daß wir es für unmöglich hielten, etwas Pathetisches auf eine lebhaft Melodie zu singen. Aus diesem Vorurtheile der Gewohnheit sah man den zweyten Satz des Stabat mater von Pergolesi für zu lustig an, und viele andre italiänische Arien, welche wir jetzt sehr ausdrucksvoll finden. Die Franzosen waren gewöhnt, bloß in der lustigen Musik ein Zeitmaaß anzutreffen, und hielten daher alles für Tanzmusik, was ein so merkliches Zeitmaaß hatte. So stark ist die Macht der Gewohnheit in allen Dingen. S. die Melanges de la Literature, sur la Liberté de la Musique. Man findet daselbst auch seine Bemerkungen über das französische und italiänische Recitativ. Der Verf.

Das Urtheil über die Musik der Griechen möchte ich nicht ohne Einschränkung unterschreiben. Sie ist uns ihrer innern Einrichtung nach zu unbekannt, als daß wir mit Gewißheit die Art ihrer Wirkung erklären können, die doch noch immer, nach dem Zeugnisse aller Schriftsteller, zu groß ist, um sie mit dem Verfasser, der bloßen Gewalt der Gewohnheit und der Tonart zuzuschreiben. Der Uebers. f) S. das Journal Etranger. Mai. 1764. *Observations sur le theatre Italien.*

den Geschmack zu befriedigen. Ganz anders war es in Italien. Da die Herrn vom Hofe Ludewigs des Bierzehnten nichts thaten, als einige abgerissene Stellen aus Opern wiederholen, welche sie durch die öftere Anhörung behalten hatten; so brachten hingegen die Italiäner, welche nach Vergnügen begierig und Liebhaber der Künste sind, Tag und Nacht zu, ihre Finger auf der Guitarre und Violine zu üben. Damals fiengen die wahren Liebhaber an, zu ihrer Kunst recht eingeweyht zu werden, und durch ihre eifrige Bemühung, ihrem Abgott Opfer zu bringen, erhielten sie endlich von demselben Orakelsprüche. Sie merkten, daß die bloßen Vorspiele, die bloßen Orgelgriffe, das Spielen einer Hand, welche auf dem Instrumente herum irrt, keine Wirkung thaten, und im Kopfe nichts zurück ließen. Sie sahen wohl, daß sie anders keinen Gesang finden könnten, als wenn sie sich an eine einfache und einzelne Idee hielten, und dem Ausdrucke derselben eine geschickte Einkleidung und ein bestimmtes Verhältniß gäben. Diese Bemerkungen brachten sie bald dahin, daß sie die musikal. Periode erfanden. Eine Menuet, eine Gavotte, eine Bique hatte ihr bestimmtes Maaß; jetzt zergliederte man auch die Worte der Arien; und diese Zergliederungen des Gesanges hatten ihre bestimmte und verhältnißmäßige Grundlage. Eine Arie mochte noch so modulirt seyn, so mußte sie allemal eine einfache Idee zum Grunde haben, einen Hauptgedaeken, welcher das Thema oder Motif (il Motivo) genannt wurde. Dieses Thema wurde, so zu reden, als das Skelet der Arie angesehen, worüber das Fleisch und die Gewänder gezeichnet werden mußten; und so wie auf einem Gemählde das Nackte allemal unter den Gewändern gezeichnet werden muß, so mußte man auch das Thema einer Arie unter den Veränderungen und Nuancen, womit sie ausgeziert ist, allemal wieder finden können. Diese Gedanken, welche den Liebhabern der Instrumentalmusik nicht entwischt, und vom Lully selbst in seinen Tanzmelodien befolgt waren, wurden bald in den Sonaten, Symphonien und Ouverturen der Italiäner in ihr volles Licht gesetzt. g) Ihre Ohren hatten eben so wenig

J 2

g) Obgleich unsre kleinern französischen Stücke, als Menuetten, Biquen 2c. eben so aussehen, wie die italiänischen, so muß man doch nicht glauben, daß sie eben so periodisch sind. Es ist noch nicht genug, daß eine Melodie eine gewisse Anzahl Takte habe, und entweder aufsteigend oder niedersteigend anfange. Wenn der Ausdruck des Gesanges periodisch seyn soll, so muß darinn eine gewisse Einheit herrschen, ein Ebenmaaß in den Gliedern, woraus er bestehet, eine Ründung im Gesange, welche die Aufmerksamkeit bis ans Ende aufhält. Die meisten alten französischen Melodien sind beynah nur Reihen von Noten, die weder veste Regel noch Zweck haben. Man sehe unter andern die Ouverturen zu Lully's Opern, und selbst einige Stücke von Rameau, und halte sie gegen die Arbeit der Italiäner. Sie sind, wie Prose und Poesie, von einander unterschieden. Die Glieder der Perioden, sagt



wenig Mühe, sich an die periodische Musik zu gewöhnen, als die Griechen gehabt hatten, den periodischen Ausdruck in der Redekunst anzunehmen. Als man aber nun auf die Vokalmusik zurückkam, und gerne wollte, daß die Stimme von denen Entdeckungen Gebrauch machen sollte, welche die Instrumente gemacht hatten, so sah man mit Verwunderung, daß die Zerstreung der Gedanken, die Ungleichheit des Sylbenmaasses, und der ganze Gang der gewöhnlichen Schauspiele, sich diesen Versuchen gänzlich widersetzten. Man sah also, daß es nöthig war, daß sich der Dichter mit dem Tonkünstler verstehen müsse; man merkte, daß man, um eine musikalische Redensart und Periode zu erhalten, vorher eine poetische Redensart und Periode haben müsse, da der Gesang oder das Thema immer einen einfachen Gedanken zum Grunde hatte, so mußten auch die Worte nur einen einzigen Hauptgedanken enthalten. Man sah auch bald, daß das Sylbenmaass der Verse gleichförmig und symmetrisch seyn mußte, weil die musikalische Periode symmetrisch und übereinstimmend war. Man veränderte also die Form der Singespiele, und versfertigte Worte zu dem, was die Italiäner eine Arie nennen. Man machte dergleichen zu Duetten, Trios &c. Endlich legte der berühmte Metastasio die letzte Hand an dieß Gebäude, und wußte mit aller Gewalt des Trauerspiels allen Reiz der lyrischen Poesie zu vereinigen. Nach diesen allgemeinen Betrachtungen wird es uns leicht seyn, den Zustand richtig zu kennen, worinn sich die Musik in Italien und Frankreich befindet; den Weg zu beurtheilen, den wir schon zurückgelegt, und den, welchen wir noch zu machen haben; einzusehen, wie viel wir schon gelernt haben, und wie viel uns noch fehlt. Es ist hier nicht meine Absicht, mich in jene abgedroschene Streitigkeiten einzulassen, worinn der blinde Enthusiasmus mit dem Eigensinne und der Pedanterey streitet. Ich will bloß meinen Lesern einige Anmerkungen mittheilen, aus welchen die Liebhaber der neuen Musik vorzüglich Nutzen ziehen werden. Ich will denen, die es am besten machen, zeigen, daß sie es noch besser machen könnten; und ich hoffe, daß man es mir nicht schlechten Dank wissen wird, wenn ich ein Vergnügen noch feiner zu machen suche; welches wir bis zur Abgötterey verehren. Mein Zweck geht dahin, die Dichter zu Tonkünstlern, und die Tonkünstler zu Dichtern zu machen. Diese letztern möchte ich besonders dahin bringen, daß sie niemals die Musik aus den Augen verlieren, und den Wiß der Empfindung, die Mittel der Wirkung, aufopfern möchten. Ueberhaupt sind unsre Worte für die Musik nicht schicklich und geschmeidig genug, weil unsre Empfindungen und Ausdrücke nicht einfach und gleichförmig genug sind, und das Sylbenmaass nicht durch-

sagt Demetrius Phalareus, gleichen den Gewölben, welche das Dach eines Gebäudes halten, hingegen die Redensarten einer nachlässigen Rede gleichen Steinen, die hie und da zerstreuet liegen.

durchgehends dasselbe bleibt. Wir wollen diese zwey Stücke etwas mehr aus einander setzen.

Es ist nicht zu läugnen, daß die Musik der Hauptzweck bey einer Oper sey. Sie muß nicht nur in den Chören und Tänzen, wovon diese Schauspiele voll sind, besonders hervorstechen; sondern sie ist auch bestimmt, alle die Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, welche der Dichter entwickelt hat. Um hierzu zu gelangen, hat sie nun, wie mich dünkt, drey verschiedene Wege: das gewöhnliche Recitativ, oder die bloße Declamation; das obligate Recitativ, oder die Declamation, von der ganzen musikalischen Begleitung unterstützt; und endlich die Arie, oder den periodischen und an einander hängenden Gesang.

In dem gewöhnlichen Recitativ muß der Componist nicht das Ohr durch die Töne zu bezaubern suchen, welche er dasselbe hören läßt. Non est hic locus. Denn erstlich, hat er hier keinen Rhythmus, oder eine gleiche Abmessung. Ferner darfer sich der musikalischen Begleitung nicht bedienen, welche bey einem natürlichen und geschwinden Gespräche es verhindert würde, daß man die Worte höre. Endlich kann er sich nicht Mühe geben, die Töne der Stimme sich hervorthun zu lassen, ohne den Sänger zu ermüden, und der Declamation alle Wahrheit zu nehmen, welche dadurch schwer, lang und schleppend werden müßte. Nach welchen Grundsätzen muß er sich also richten?

Er muß zu sich selbst sagen: „Die Musik ist für mich eine Sprache geworden, die ich allezeit brauchen muß. Wäre ich in einem Lande, wo ich mich nicht anders als lateinisch ausdrücken könnte; so würde ich nicht genöthiget seyn, mich allemal der Poesie des Virgil, noch der Prose des Cicero zu bedienen. Eben so muß ich, wenn ich eine Scene für die Bühne in Musik setze, die Musik nicht als eine Zauberkunst, sondern als eine Sprache brauchen, die ich einmal zu reden gewohnt bin. Im Gespräche werde ich nicht suchen, sie volltönend und numerös zu machen, sondern nur deutlich und ausdrückend. In mein Recitativ werde ich daher keine Haltungen, keine Cadenzen, keine Manieren und Läufe anbringen, sondern es wird bloß ein einfacher Gesang seyn, worinn die Aussprache und der Ton des ordentlichen Vortrages genau beobachtet sind. So lange es nur darauf ankömmt, auf einander folgende Gedanken auszudrücken, werde ich es vergessen, daß ich Musicus bin, und mich bloß wie ein Uebersetzer verhalten. Wenn ich aber eine Empfindung, eine Leidenschaft mahlen soll dann erhalte ich alle meine Rechte wieder, und dann verfare ich auf folgende Art. Ist die Empfindung, welche ich ausdrücken soll, unbestimmt und schwankend, folgt die Reue auf die Wuth, tritt das Mitleiden in die Stelle das Hasses, streiten Furcht und Hoffnung mit einander, und singen wechselsweise; so werde ich alle Abänderungen, alle Uebergänge dieser entgegen gesetzten Empfindungen zu mahlen suchen. Dieß ist mein Eigenthum. Dieß ist es,



was der Poet nicht ausdrücken kann, und was ich allein empfindlich zu machen im Stande bin. Wenn Armide im Begriff ist, den Rinaldo zu tödten, und auf einmal inne hält, wenn der Dolch aus ihrer zitternden Hand fällt, so ist ohne Zweifel diejenige Empfindung, welche sie zurück hält, von derjenigen weit entfernt, welche sie zur Rache auffoderte. Der Dichter konnte sie zwar sagen lassen: *Frappons; qui me fait hésiter?* aber ich allein kann das entwickeln und empfindbar machen, was sie zu dem Verzuge veranlaßt. Von wie vielen streitenden Empfindungen wird sie nicht bewegt! Sollte man wohl glauben, daß der Entschluß: *Achevons!* unmittelbar auf die Ueberlegung folgte:

Ma colére s'éteint quand j'approche de lui.

Mich dünkt, ich höre sie zu sich selbst sagen: Welche Schwachheit! Wie? sollte die schöne Bildung, die Jugend dieses Helden, meine Rache besiegen? Ist es das, was ich erwartet habe? was ich meiner Ehre schuldig bin? Weg mit diesem gefährlichen Mitleiden! Ich will den Streich vollführen! — Alle diese Gedanken, welche man dabey nothwendig im Sinne haben muß, werde ich von dem Orchester ausdrücken lassen; h) hier werde ich alle Kräfte meiner Kunst anwenden, alle Einsicht in den Contrast und in die Modulation. Sobald aber der Ausdruck der Empfindung einfach und einzeln ist, so bald er sich auf einen einzigen Gedanken, auf eine bloße Ausrufung einschränkt; dann werde ich auf eine musikalische Periode sehen, dann werde ich ein Thema suchen und eine Arie machen. Wenn Artaxerxes es für seine Pflicht hält, seinen Freund Arsaces, den Bruder seiner Geliebte, zum Tode zu verdammen; wenn er untersucht und überdenkt, was die Liebe, und was die Gerechtigkeit von ihm fodert, so wird man diese Unentschließigkeit, diese streitigen Gedanken, durch ein Recitativ mit Begleitung ausdrücken müssen. Wenn man aber in ihn dringt, daß er seinen Freund verurtheilen soll, und er bloß ausruft:

Deh! respirar lasciatemi

Capace di risolvere

Qualche momento in pace;

La mia ragion non è. i)

Dann muß dieser einfache und gleichförmige Gedanke in eine musikalische Periode eingeschlossen, und eine pathetische Arie daraus gemacht werden.

Die Fortsetzung folgt künftig.

h) Man kann hierauf das anwenden, was Demetrius Phalareus von der Rede bemerkt. Er sagt, daß der zerschnittene Styl, für den er sonst, so wie alle Alten, gar nicht ist, auf dem Theater gebraucht werden könne, weil die Gelehrten die Perioden gleichsam ausfüllen, und die Gedanken mit einander verbinden, welche die Worte nur angeben. So ist es auch mit dem obligaten Recitativ, wobey das Orchester eben das leisten muß, was die Gelehrten thun.

i) D. i. Laßt mich nur einen Augenblick

Es ist zum schleunigen Entschluß

In Ruhe mich erholen.

Noch mein Verstand zu schwach,

Nachrichten.

Eine seltene Erscheinung, die in der Geschichte der Musik unter dem Capitel, de ingeniis præcocibus, angemerket zu werden verdient, haben wir jetzt allhier in Leipzig gehabt. Es ließ sich am vergangenen 15ten Februar, in dem gewöhnlichen wöchentlichen Concerte in den drey Schwanen, ein Kind von sieben Jahren, mit einem großen und schweren Concerte vom Herrn Ditters, auf der Violin, vor einer zahlreichen und ansehnlichen Versammlung hören. Der Beyfall, den dieser junge Virtuos erhielt, und die Bewunderung, die er bey allen Anwesenden erregte, waren ungemein groß. Es versteht sich, daß das Instrument, worauf er spielte, der Größe des Spielers proportionirt seyn mußte, weil es ihm nicht möglich gewesen seyn würde, eine große Violin auf dem Arme zu fassen. Da ihm nun der kraftlose Ton des Instruments nicht genug zu statten kam, so bewunderte man um so vielmehr seine Unererschrockenheit, seine Festigkeit im Tacte, seinen guten und manierlichen Vortrag, seine große Geschicklichkeit im Gebrauch des Bogens, seine Fertigkeit die Lagen der Hand und die Applicaturen mit der äußersten Geschwindigkeit zu verändern; kurz, die Musik, und die Kunst des Violinspielens hat sich von nun an von diesem jungen Menschen ungemein viel zu versprechen. Wir haben ihn, bey einer andern Gelegenheit, auch ein Concert von Stamitz mit gleicher Geschicklichkeit und Fertigkeit spielen hören. Dieses Kind ist der jüngste Sohn des bey hiesigem Concerte engagirten Herrn Schröters, dem es sehr zum Lobe gereicht, daß er bey der Erziehung seiner Kinder so sorgfältig auf die Entwicklung ihrer Talente siehet, und der die Mühe gewiß nicht bedauern darf, die er seit noch nicht zwey vollen Jahren an den Unterricht dieses Kindes gewandt hat.

Lied vom Herrn Gleim.

Endlich, endlich doch ein = mal wurde sie von meiner
 Qual in dem In = nersten ge = rühret, und in die = ses schd = ne
 Thal von der Lie = be selbst ge = fuh = ret.

Einen süßen Augenblick
 Mir zu geben, Welch ein Glück!
 Ließ sie sich auf Blumen nieder.
 O du süßer Augenblick!
 Wann beseeligst du mich wieder?

Bonne, die die Lieb' ertheilt,
 Weggeflohen, unverweilt,
 Dir will ich ein Liedchen dichten;
 Aber, o ihr Blümchen, eilt,
 Eilt euch wieder aufzurichten!

Eifersucht ist selten weit,
 Und die kleinste Kleinigkeit
 Kann sie leicht in Harnisch jagen.
 Blümchen, unsre Seeligkeit
 Müßt ihr keinem widersagen!

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

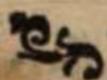
Zehntes Stück.

Leipzig den 5ten März 1770.

Fortsetzung über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Da ich jetzt die dreyfache Art des Ausdrucks, welche in einer Oper natürlich vorkommen müssen, aus einander gesetzt habe; so dürfen wir die Einrichtung der französischen Oper nur mit diesen Grundsätzen vergleichen, um zu sehen, daß unsre ersten Componisten weder die musikalische Periode gekannt haben, welche die Arie ausmacht, noch die Schönheiten und Vortheile der musikalischen Begleitung, welche dem obligaten Recitativ seinen ganzen Werth giebt. Es ist also kein Wunder, daß sie bloß bey dem gewöhnlichen Recitativ stehen geblieben sind. Es ist auch ganz begreiflich, daß sie sich Mühe gaben, das einzige Eigenthum, welches sie besaßen, zu verschönern; daß auf der einen Seite die Sänger sich mit ihrer Stimme hervor zu thun suchten, und auf der andern die Tonkünstler so gefällig waren, ihnen die Mittel dazu an die Hand zu geben. Daher ist ohne Zweifel die emphatische und schreyende Art zu recitiren entstanden, das ewige *helas!* und *ciel!* welches von Lullys Zeiten bis jetzt immer häufiger geworden ist. Daher die langen Ritornelle der Monologen, welche weiter nichts sind, als eine gesuchte und schwerfällige Declamation, die Rondeaux, welche bloß dasjenige zu wiederholen haben, was man am stärksten heraus geschrien hat. Allein noch größere Unbequemlichkeit liegt darin, daß die Unwissenheit der Tonkünstler bey den Poeten ein Vorurtheil eingeführt, welches sich länger erhalten hat, als diese Unwissenheit selbst. Ist es nicht ganz natürlich, daß die Dichter, welche weder die Wirkung des obligaten Recitativs noch der musikalischen Periode kannten, nach Gefallen arbeiteten, und bey der Verfertigung ihrer Schauspiele bloß ihren Wis zu Rathe zögen? Um was konnten sie sich sonst noch bekümmern? Sie mochten ihre Scenen einrichten, wie sie wollten; so mußte der Componist ihnen allemal nachgehen: sie durften



nur dem Versbau mehr Leichtigkeit geben, und einige Wörter vermeiden, die hart ins Gehör fallen. Die Empfindungen hingegen hatten ungefähr eben die Folge, wie im Trauerspiele. Die Entwicklung der Gedanken, ein gesuchter Ausdruck, selbst die Anaphora und das Epigramm wurden nicht davon ausgeschlossen. Es ist indeß fast unglaublich, wie sehr überhaupt Wiß und Spitzfindigkeit der Musik im Wege sind. Ich kann hier keinen von den lyrischen Dichtern der Franzosen ausnehmen. Quinault, der große Quinault, dem wir erst seit kurzem Gerechtigkeit wiederfahren lassen, ist selbst nicht von diesem Vorwurfe frey zu sprechen. Alle Dichter, welche für die Oper gearbeitet, haben nicht weiter auf die Musik gedacht, als wenn sie die Anlage zu Ballets, Chöre, und einige Duette und Terzette machten. Wenn sie aber eine Scene schrieben, dachten sie nur auf sich selbst. Es ist in der That sehr leicht zu entdecken, daß sie in allen ihren poetischen Tiraden Empfindung und Ausdruck auf gleiche Art verbreitet, und immer gegen das Ende den feinsten und sinnreichsten Wiß verspart haben, den diese Stellen nur vertrugen. Den Componisten muß eine so schöne Schreibart in Verlegenheit setzen; er weiß nicht mehr, wie er sich dabey zu verhalten hat, und verliehret sich in Entwicklungen, welche ihn bloß zu einem feinen und epigrammatischen Gedanken führen. Die Italiäner verfahren ganz anders. Wenn die Situation ihrer Person sie auf etwas Großes und Pathetisches bringt; so bereiten sie dasselbe in einer Unterredung, oder in einem declamirten Monolog vor. Wenn eine trostlose Königin weiß, daß ihr Geliebter in einer dringenden Gefahr ist; wenn sie ihm zu Hülfe eilen will, und zugleich befürchten muß, seinen Untergang nur dadurch zu beschleunigen; so werden alle diese Empfindungen im Recitativo ausgedrückt, bis ihr das Uebermaaß ihres Schmerzens folgenden simpeln und lebhaften Ausdruck eingiebt:

Perchè, se tanti siete,
Che delirar mi fate,

Perchè non m'uccidete,
Affanni del mio cor? k)

Wenn eine noch unglücklichere Geliebte gewiß zu seyn glaubt, daß sie den Gegenstand ihrer Zärtlichkeit verlohren hat; so beklagt sie sich, so seufzt sie, und geräth in die größte Verwirrung. Sie glaubt ihren Geliebten am Ufer des Coccyrs zu sehen, sie ruft ihn mit lauter Stimme; allein dieß leere Schattenbild flieht vor ihr, und bloß die Hölen dieser einsamen Gegenden antworten ihren Seufzern. Sie kömmt wieder zu sich selbst; die Niedergeschlagenheit folgt

k) Seyd ihr so grausam schon,
Daß ihr den Geist verwirret;

So raubt mir doch das Leben,
Ihr Quaaalen meiner Brust!

folgt auf die heftigen Anfälle des Schmerzens; sie wendet sich an die Götter:

Rendete mi il mio ben, numi tiranni,
Ah! che il mio ben morì; lo cerco invan l).

Wenn Demophoon sich einbildet, daß er in der Person der Dirce, die seine Gattinn ist, seine Schwester gefunden habe; so scheint er in eine finstre und wilde Verzweiflung versenkt zu seyn. Seine Gattinn, welche die Ursache davon nicht weiß, sucht ihn zu trösten; er stößt sie mit Schrecken zurück. Sein Vater redet ihm zu; er hört ihn nicht. Endlich bringt man ihm seinen Sohn. Er siehet ihn als die unglückliche Frucht einer verbrecherischen Liebe an. Indes erweicht die Schwachheit und die Anmuth dieses Kindes den wilden Schmerz, der ihn durchdringt. Thränen fließen aus seinen Augen, und er ruft:

Misero pargoletto,
Il tuo destin non sai!

Ah, non li dite mai,
Qual era il genitor! m)

So sehen die Worte aus, welche durch die drey Situationen veranlaßt werden, welche ich eben angegeben habe. Man sieht, ihr Ausdruck ist gleichförmig und einfach. Sie sind, so zu reden, das letzte Resultat, die Frucht der Empfindungen, welche in den vorhergegangenen Scenen entwickelt sind.

Jetzt wollen wir mit diesen Beyspielen einige Stellen aus französischen Opern zusammen halten, und davon diejenigen wählen, welche für die Musik am schicklichsten gewesen zu seyn scheinen. Die Fee Arcabonne will sich an der Oriane wegen des Vorzuges rächen, den ihr Amadis giebt, und läßt sie ihren Liebhaber über seinen blutigen Wassen ausgestreckt sehen. Oriane zweifelt nicht daran, daß er todt sey. Was stehe ich! sagt sie; o schrecklicher Anblick!

O trop funeste sort!

Ciel, o ciel! Amadis est mort;
Ma colére lui fut fatale;

J'eus tort de l'accuser de suivre un autre amour.

Que ne puis - je en mourant le rappeler au jour,
Dût - il vivre pour ma rivale!

Ciel, qui nous donnas ce Héros,
Que ne prenois - tu sa defense
Contre l'infemale puissance?

R 2

L'uni-

l) O gebt mir ihn zurück, grausame Götter!

Ach! mein Geliebter starb; vergebens such ich ihn.

m) Bedauernswürdiges Kind,
Du weißt dein Schicksal nicht!

Ach sagt ihm, sagt ihm niemals,
Wer einst sein Vater war!



L'univers a perdu l'auteur de son repos,
 Pleure, gémis, foible innocence,
 Pleure, hélas! tu n'as plus d'appui,
 Tu vois expirer aujourd'hui
 Ton unique esperance.
 O trop funeste sort!

Ciel, o ciel! Amadis est mort.
 Il m'appelle, je vais le suivre,
 Le sort, qui nous rejoint, m'est doux:
 Amadis, je vivois pour vous,
 Vous mourez, je ne puis plus vivre.

Man sieht bald, daß der Ausdruck dieses Schmerzens weder lebhaft, noch unbeständig, noch plötzlich ist. Der Wiß giebt ihn allemal an, und das Nachdenken verfolgt ihn. Keine Ausweichung, keine Zurückhaltung; jede Redensart ist für sich vollständig. Außerdem ist hier, wie man leicht sehen muß, kein einzelner Gedanke, wobey man stille stehen kann, um auf denselben alle Gewalt der Musik anzuwenden, und auf denselben eine Arie zu setzen. Die letzten Verse wird man dazu gewiß nicht wählen; sie enthalten einen Vernunftschluß, der ein wenig zu regelmäßig ist.

Jederman kennet die Scene aus dem Perseus, wo Quinault die Medusa sagen läßt!

J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine &c.

Man sehe hier, wie diese Stelle, die in ihrer Art erhaben ist, sich endigt:

Je porte l'epouvante & la mort en tous lieux;
 Tout se change en rochers à non aspect horrible,
 Les traits que Jupiter lance du haut des Cieux,
 N'ont rien de si terrible
 Qu'un regard de mes yeux.
 Les plus grands Dieux du ciel, de la terre & de l'onde
 Du foin de se venger se reposent sur moi;
 Si je perds la douceur d'être l'Amour du monde,
 J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Ich frage alle Componisten, wie sie es machen wollen, um diese Worte in eine Arie oder einen periodischen Gesang zu bringen. Wollen sie die fünf
 ersten

ersten Verse nehmen, um daraus den ersten Theil einer Arie zu machen? n) Aber der dritte, vierte und fünfte Vers sind bloß eine Ausdehnung des Gedankens, welchen die ersten enthalten, ob sie gleich nicht mit ihnen verbunden und in einer Periode begriffen sind. Außerdem sind die beyden folgenden Alexandriner Glieder der zweyten Periode, und können nicht davon getrennt werden. Man muß sich also entschließen, die sieben ersten Verse in ein Thema zu bringen, und die Ueberlegung, welche die beyden letztern enthalten, zum zweyten Theile zu machen. Oder man muß vielmehr mit den fünf ersten Zeilen zufrieden seyn, und sie dergestalt eintheilen, daß die zwey ersten das Thema enthalten, und die drey letzten den zweyten Theil ausmachen. Ich zweifle aber sehr, daß die beyden ersten Verse dem Componisten genug an die Hand geben werden, um darauf eine Arie zu erfinden, wovon er sich einigen Beyfall versprechen kann.

Was folgt aus diesen Anmerkungen anders, als daß man unsre französische Opern nur lesen darf, um zu sehen, daß unsre Componisten weder das obligate Recitativ noch die Arie und den periodischen Gesang kennen; und da die Dichter nicht weiter gehen konnten, als die Musik gekommen war, so sind ihre Worte entweder zu sehr oder zu wenig abgeschnitten, zu an einander hängend, zu periodisch für das Recitativ, und nicht genug für die Arie. Kurz, man kann sie unter keine besondere Gattung bringen, als etwa unter die Classe unsers emphatischen und begleiteten Recitativs; eine Aftergattung, welche, unsrer Meynung nach, zu verwerfen ist.

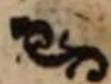
Schon hieraus sieht man die Unmöglichkeit, einen Vorschlag auszuführen, welcher so oft gethan ist, neue Musik auf alte Verse zu setzen. Man wird davon noch besser urtheilen können, wenn man nur einige Scenen aus dem Metastasio flüchtig ansehen will. Ich darf den Inhalt seiner Dido nicht aus einander setzen. Man weiß, daß nach der Abreise des Aeneas, Jarba, welcher gegen die Königin aufgebracht war, Carthago in Brand steckt, und diese Stadt der Plünderung und Verwüstung Preis giebt. Dido, welche von den Ihrigen verlassen ist, gegen die sie eben so heftige Verwünschungen ausstößt, als gegen die Götter selbst, bleibt allein auf der Bühne.

Ah! che dissi infelice! à quel eccesso
Mi trasse il mio furore!

R 3

Oh

n) Herr de la Borde, dessen Talente und Wissenschaft (eine noch seltnere Sache bey einem bloßen Liebhaber) überall bekannt sind, hat diese Verse in Musik zu setzen versucht, und ist auf die erste von mir vorgeschlagne Art verfahren. So glücklich er aber auch gewesen ist, so kann es doch vielleicht keiner besser sagen, als er, wie viel Schwierigkeit sie dem Componisten machen.



Oh Dio, cresce l'orrore. Ovunque'io miro,
 Mi vien la morte e lo spavento in faccia.
 Trema la reggia e di cader minaccia.
 Seleno, Osmida, ah! tutti
 Tutti cedeste alla mia forte infida,
 Non v'è chi mi soccorra o chi m'uccida!
 Vado - - - mà dovè? - - - Oh Dio!
 Resto - - - mà poi - - - che fò?
 Dúnque morir dovrò
 Senza trovar pietà.

E v'è tanta viltà nel petto mio?
 Nò, nò; si mora, e l'infedele Enea
 Abbia nel mio destino
 Un augurio funesto al suo cammino.
 Precipiti Cartago,
 Arda la reggia, e sia
 Il cinere di lei la tomba mia. o)

Verlangt man eine nicht so schreckliche Situation; so sehe man im *Uzio* die *Sulvia*, die sich über einen strafbaren Vater beklagt, der sie bereden will, ihren Bruder und ihren Geliebten zu verrathen.

Misera

o) Ach! was hab' ich Treulose gesagt? Wohin
 Reiß mich meine Wuth?
 Gott! das Entsetzen mehrt sich. Wohin ich blicke,
 Kommt mir Tod und Schrecken vor Augen.
 Der Pallast zittert, und droht einzustürzen.
 Selen! Osmida! ach! ihr alle,
 Ihr alle seyd meinem treulosen Gesichte ausgewichen!
 Niemand ist da, mir zu helfen, oder mich zu tödten,
 Ich geh = = = O Gott! = = = wohin?
 Ich bleib' = = = und dann = = = was dann?
 Ach! hülflos werd' ich sterben,
 Und Mitleid find' ich nicht,
 Und in meiner Brust ist so viel Niedriges?
 Nein; nein! ich sterbe; und der ungetreue Aeneas
 Soll an meinem Tode
 Eine traurige Vorbedeutung für seine Reise haben.
 Carthaga stürze,
 Der Pallast sey ein Raub der Flamme,
 Und sein Schutt sey mein Grab!

Misera dove son? L'aure del Tebro
 Son queste ch'io respiro?
 Per le strade m'aggiro
 Di Tebe ò d'Argo, ò dalle Greche sponde
 Di tragedie seconde
 Le demestiche furie
 Vennero a questi lidi
 Della prole di Cadmo e degli Atridi?
 Là d'un Monarco ingiusto.
 L'ingrata crudeltà m'empie d'orrore;
 D'un padre traditore
 Quà la colpa m'agghiaccia,
 E lo sposo innocente hò sempre in faccia;
 Oh imagini funeste!
 Oh memorie! oh martiro!
 Ed io parlo infelice? ed io respiro?
 Ah non son' io, che parla,
 E il barbaro dolore,
 Che mi divide il core,
 Che delirar mi fà.
 Non cura il ciel tiranno
 L'affanno in cui mi vedo;
 Un fulmine gli chiedo,
 Un fulmine non hà. p)

Die Fortsetzung folgt künftig."

Der

p) Wo bin ich Unglückliche? Ist es die Luft
 Der Liber, die ich athme?
 Oder wandle ich in den Gegenden
 Von Theben oder Argos? oder sind
 Von Griechenlands schaudervollen Ufern
 Die Furien, welche die Nachkommen
 Des Cadmus und der Atriden plagen,
 Zu uns herüber gekommen?
 Hier erfüllt mich die Grausamkeit
 Eines ungerechten Königs mit Entsetzen;
 Dort schlägt mich das Verbrechen
 Eines treulosen Vaters zu Boden,

Und meinen unschuldigen Geliebten hab' ich
 immer vor Augen,
 Welche Erinnerung! welche Noth!
 Und ich Unglückliche rede noch? lebe noch?
 Ich bin es nicht, die redet,
 Es ist die Wuth des Schmerzens,
 Die mir das Herz zerreißt,
 Mir alle Sinne raubt.
 Sie rühren nicht den Himmel,
 Die Leiden, die mich drücken,
 Ein Blitz ist meine Bitte;
 Er hat ihn nicht für mich,



Der May.

Munter.

Mit der Mutter = liebe Schwingen wärmt die Nachti = gall das

Ey; Männchen füt = tern sie, und sin = gen von der

See = gens = krafft im May.

Der May.

Mit der Mutterliebe Schwingen,
Wärmt die Nachtigall das Ey,
Männchen füttern sie, und singen
Von der Seegenkrafft im May.

Schäferinnen, die schon wissen,
Wie so süß Gott Hymnen sey,
Singen Schäfern, unter Küssen
Von der Seegenkrafft im May.

Nur Amyntas sitzt im Schatten
Düsterer Melancholey;
Tröste, Daphne, deinen Gatten,
Schenk ihm einen Sohn im May;

Der, von Göttern auferköhren,
Eures Herbstes Wonne sey!
Cypris ward im May gebohren
Und gebahr den Sohn im May.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Fünftes Stück.

Leipzig den 12ten März 1770.

Fortsetzung über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Man siehet in diesen beyden Stellen das Unbeständige, Unzusammenhängende der Schreibart, welche für das obligate Recitativ bestimmt ist; man muß aber bemerken, daß dieß letztere, so wie fast alle von der Art, mit einer Arie schließt. Durch dergleichen Stellen machen die italiänischen Opern ihr Glück; und nur diejenigen, welche glücklich genug sind, die schöne Musik zu erfinden, nur diese allein muß man fragen, welches ein unbeschreibliches Vergnügen das Ohr empfindet, wenn es vorher durch die unordentlichen Ausdrücke und abwechselnden Modulation des Recitativs durchgeführt ist, und nun den Anfang dieser musikalischen Periode hört, deren Plan und Einrichtung es so gleich faßt.

So deutlich und einleuchtend auch die Grundsätze sind, welche wir jetzt vorgetragen haben, so ist es doch kein Wunder, daß sie bis zu unsrer Zeit unbekannt geblieben sind. Denn vom Lully an bis auf Rameau haben unsre Componisten nur immer einander kopirt. Nur das wundert mich, daß sie anfänglich den Geschmack der italiänischen Musik mit so vieler Hitze annahmen, und daß es doch keinem eingefallen ist, die eigentliche Einrichtung und das Verfahren bey derselben zu untersuchen, worinn sie eigentlich von unsrer Musik wesentlich unterschieden sey. Die Dichter trifft dieser Vorwurf hauptsächlich. Kaum hatte man durch fünf oder sechs komische Opern, die auf dem Operntheater gespielt wurden, einen Begriff von dieser neuen Gattung erhalten, so wollten sich auch das Theater der italiänischen Comödie und der komischen Oper diesen glücklichen Erfolg zu Nutze machen. Man verfertigte eilends Stücke mit kleinen Arien untermischt; allein diejenigen welche sich damit beschäftigten, begiengen zween Hauptfehler. Zuerst darinn, daß sie den italiänischen Arien

Worte unterlegten, die gar keine Aehnlichkeit mit denen hatte, worauf die Musik eigentlich gesetzt war; zweytens, daß sie diese Arien als Grundlagen und Entwürfe ansahen, deren ganzen Umfang sie ausfüllen könnten. Ich habe zu der Zeit bemerkt, daß diejenigen, welche diese Arien am eifrigsten geliebt hatten, kein Vergnügen, mehr daran fanden, sie zu hören, wenn sie ins Französische übersetzt waren. Der Unterschied in dem Wohlklänge der Sprache, die Schwierigkeit, die parodirten Verse schicklich hinein zu bringen, waren nicht die einzige Ursache dieses Urtheils. Ich machte sie auf dieselbe aufmerksam, indem ich ihnen zeigte, daß die französischen Verfasser weit mehr Worte auf eben dieselbe Arie gesetzt hatten, als die italiänischen Dichter. Und so konnte das Thema, welches nur für einen Hauptgedanken bestimmt war, sich nicht mehr, mit dem Geschwäze vertragen, womit man dasselbe überladen wollte.

Dieser Mißverstand in Ansehung der Natur der Arie, oder der periodischen Musik, hat einen andern veranlaßt, welchen wir auf dem italiänischen Theater in Paris täglich bemerken können. Die Dichter bringen nämlich viel zu viel Verse und zu viel verschiedene Gedanken in die Stücke, welche sie zu Arietten bestimmen. Ich will zum Beyspiele nur die Arie aus dem Bucheron anführen:

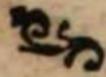
Dès le matin

Je priens en main &c.

welche drey und zwanzig Verse hat, und fünf verschiedene Vorstellungen enthält; und das Jagdlied im Tom Jones, welches nicht mehr als zwey und dreyßig Verse hat. Man siehet auch bald, daß diese musikalischen Stücke gar nicht periodisch sind, daß sie kein gewisses Thema haben; und wenn sich gleich die Einbildungskraft des Componisten durch die Harmonie und Abwechslung der musikalischen Begleitung dabey zeigt; so bleiben sie doch dem ungeachtet unbestimmt und ohne Zusammenhang. —

Diese Anmerkung veranlaßt mich, ein Unrecht zu rügen, welches man gemeiniglich der italiänischen Musik thut. Man macht derselben gewöhnlich den Vorwurf, daß sie einerley Worte zu oft wiederholt. Wenn die Feinde der Musik diesen Vorwurf machten, so würde ich ihnen nichts antworten; oder ich würde ihnen vielmehr sagen, daß der Gesang keine natürliche Sprache ist; daß aber die Menschen in demselben so viel angenehmes gefunden, daß sie ihm den Ausdruck aller unsrer Empfindungen und Gedanken überlassen haben. Um nun unsern nach Vergnügen gierigen Sinnen dies Opfer zu bringen, mußte man ein wenig Vernunft und Wahrscheinlichkeit aufopfern. Es kommt nur darauf an, hiervon so viel, als möglich, beyzuhalten, ohne doch den Zweck zu verfehlen,

verfehlen, den man sich vorgesetzt hat. Denn da doch die Musik einmal der Hauptzweck geworden ist, so würde es ein großer Fehler seyn, ihn der Wahrheit aufzuopfern, welche man um ihrentwillen verlassen hat. — — Ich setze also voraus, daß ich hier den Liebhabern der Musik antworte, denen, welche alle ihre Täuschereyen angenommen haben. Ich frage sie, ob das größte Vergnügen, welches sie ihnen verschaffen kann, nicht darinn besteht, daß sie ihnen einen schönen, natürlichen, schön verbundenen Gesang liefert, dessen Folge und Ganzes sie bald fassen, dem sie in seinen unmerklichen Abänderungen und den kleinen Mannichfaltigkeiten nachfolgen, welche ihn unter einer andern Gestalt wieder hervor bringen; ob endlich ein schön erfundenes und schön ausgeführtes Thema nicht das Höchste dieser Kunst ist? Es liegt ein unwidersprechlicher Beweis, daß der Gesang das Bornehmste bey der Musik, und ein von den Worten unabhängiger Theil derselben ist, darinne, daß man ihn allemal wieder findet, wenn auch die Musik von diesen Worten getrennt ist, und daß er sogar zuweilen dabey gewinnt, weil er reiner und regelmäßiger wird. Man wähle sich eine Sonate, eine Symphonie, eine Tanzmelodie; wird man darinn nicht allemal einen Hauptgedanken, einen bestimmten singenden Ausdruck, eine musikalische Periode finden? Das Vergnügen der Musik aber hängt so sehr von dem Reize ab, welchen das Gehör empfindet, wenn es die Uebereinstimmung und das Ganze dieses musikalischen Ausdrucks faßt, daß der Componist einer Symphonie, der keine andre Regeln als seine Einbildungskraft hat, seinem Thema allemal einen sehr eingeschränkten Umfang giebt, und sich allemal bemüht, uns dasselbe viermal hören zu lassen. Man muß nicht glauben, daß es bloß der Gebrauch so mit sich bringe, den ersten und zweyten Theil eines Allegro oder Andante zweymal zu spielen. Das erstemal, wenn einer von diesen Theilen gespielt wird, begnügt sich das Ohr, mit demselben Bekanntschaft zu machen; das zweytemal kennt sie ihn schon, und genießt ihn. Da aber der zweyte Theil des Sazes in einer Symphonie nichts anders ist, als die Wiederholung und die Nachahmung des ersten Theils; so hat der Zuhörer auch noch das Vergnügen, den Gesang, den er gehört hat, wiederzufinden, und ihm in einer andern Modulation zu folgen. Wenn es indeß ausgemacht ist, daß das größte Vergnügen der Musik darinn bestehet, ein schönes Thema zu hören, alle Verhältnisse desselben zu fassen, und allen Abänderungen desselben zu folgen wie kann man es denn unrecht finden, daß man bey der Singekomposition auf eben die Art verfährt? Man muß von zwey Dingen Eins wählen. Entweder muß man in seinen Arien viele Worte und Gedanken brauchen, und dann wird die Musik unbestimmt und ohne Zusammenhang seyn; oder man muß



wenig Worte und Gedanken brauchen, und dann wird die Musik simpel und schön seyn, aber man wird sich wiederholen müssen. q)

Ehe ich weiter gehe, muß ich einigen Einwürfen zuvor kommen, die man mir machen könnte. Man wird vielleicht glauben, ich hätte meinen Grundsatz zu allgemein gemacht; man wird mir viel Arien anführen, welche das Ohr vergnügen, ob man gleich kein merkliches Thema darinn entdeckt. Ich antworte hierauf, daß ich diesem Grundsatz zwar einen weiten Umfang gegeben, allein ihn dadurch nicht ausschließend gemacht habe. Ich werde selbst diejenigen musikalischen Stücke genauer untersuchen, welche von demselben abzugehen scheinen; und ich glaube zeigen zu können, woher das Vergnügen entstehet, welches sie uns verursachen. Die deutschen Symphonienmacher, zum Beyspiele, sehen nicht sowohl darauf, ein simples Thema zu erfinden, als schöne Wirkungen durch die Harmonie hervor zu bringen, welche sie durch die große Menge der verschiedenen Instrumente erhalten, die sie anbringen, und durch die Art, mit welcher sie dieselben nach einander arbeiten lassen. Ihre Symphonien sind eine Art von Concerten, wo die Instrumente sich wechselsweise zeigen, wo sie sich auffodern und antworten, mit einander streiten, und sich wieder vereinigen. Es ist gleichsam eine anhaltende Unterredung. Indes wird man bey allem diesem Contraste doch allemal, und besonders in guten Arbeiten, ein Thema entdecken, welches die Grundlage des ganzen Gebäudes ist. Eine jede Stimme beschäftigt sich freylich wechselsweise damit. Diese Stelle ist für das Horn, jenes für die Hautbois bestimmt. Es ist eine musikalische Periode, welche unter allen Stimmen des Orchesters vertheilt ist; ein Satz, wovon jedes Instrument eine kleine Erweiterung macht.

Die Italiäner haben indes etwas, das von meinem Grundsatz ziemlich abgeht, nämlich gewisse Arien voll Schwierigkeiten, welche sie Arie di bravura nennen, worinn der Hauptsatz im Ritornell nur eben angegeben wird, und hernach sich in die Menge von Läufen und Gängen verliert, wovon sie voll sind. Diese Arien haben die Absicht, daß sich die Stimme dabey zeigen soll. Wir geben

zu

q) Unter allen Wiederholungen kenne ich keine frostigere und lächerlichere, als diejenigen, welche in den französischen Opern gewöhnlich sind; wo der Componist bey einem Couplet, das sich mit zween etwas sinnreichen Versen schließt, dieselben allemal wiederholen läßt, wenn sie gleich oft mit einem Und oder Aber anfangen. Man sieht auch bald, daß diese Wiederholung auf einerley Melodie nicht die geringste Abwechslung, und gar keinen Ausdruck in der Scene bringt; und so kommen mir die Schauspieler vor, wie die Witzlinge in einer Gesellschaft, welche ihre Einfälle wiederholen, wenn man sie nicht recht verstanden hat.

zu, daß die ganze Gattung nicht viel werth ist; sie können aber bey geringer Anzahl angenehm seyn, und so, wie Sonaten, dazu dienen, die Talente eines Künstlers sehen zu lassen. Dieß Urtheil fällen wenigstens die wahren Liebhaber der Musik davon. Allein in Paris bildet man sich ein, daß dieß die herrschende Gattung in Italien sey, und dieser Irrthum kömmt daher, weil die Virtuosen, welche wir gehört, sich hier nicht lange aufgehalten, und keine Gelegenheit gehabt haben, vor einerley Personen oft zu singen; sie suchten also mehr, wegen ihrer Wissenschaft bewundert zu werden, als für die Musik ihres Vaterlandes Geschmack zu erwarten. Allein es giebt noch eine andre Art von italiänischen Arien, welche sich von der Einheit und Simplicität des Themas zu entfernen scheint. Diejenigen nämlich, welche verschiedene Empfindungen enthalten, die oft sogar einander entgegen stehen, als:

Se cerca, se dice,
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morì.
Ah no, si gran duolo
Non dar le per me.
Rispondi mà solo,
Piangendo partì. r)
Prence, perdona — oh pene!
Padre rammenta — — oh Dio!
Gia che morir deggio

r) Sucht sie, und fragt!
Wo ist, dein Freund?
So sprich, er starb,
Der unglücksel'ge Freund.

Nichts beweist unsre Meynung besser, als die Art, wie Pergolesi diese rührenden Worte gesetzt hat. Dieser vortreffliche Componist sah, daß er den Ausruf: Ah no, si gran duolo non dar le per me, nicht in sein Thema bringen konnte. Er setzte also diese zwei Verse nach der Art eines Recitativs, und kehrte darauf mit den beyden letzten Versen, Rispondi &c. zu seinem Thema wieder zurück.

s) Fürst, verzeihe — Welche Pein! Laßt mich, da ich sterben soll,
Denk', o Vater — Ewige Götter! Laßt mich nur noch reden!
Hr. Graun hat die Arie, welche im Demosfoonte vorkömmt, vortrefflich gesetzt, ohne sein Thema zu verlassen. S. Hrn. Krausens Werk von der musikal. Poesie S. 336. D. II,

t) Erzittert, erzittert,
Ihr Ungeheu'r voll Grausamkeit!
Mich leidende Mutter,
Wie quält mich der Schmerz!

Potessi almen parlar. s)
Tremate, tremate,
Mostri di crudeltà!
Son madre infelice
Che smanio, che peno,
Ne trovo che almeno
Ne fenta pietà.
Tiranni crudeli!
Ma il figlio e lo sposo
Saprò vendicar. t)

§ 3

In

Doch nein, laß ihn um mich
Nicht solchen Schmerz empfinden!
Antworte dieß nur: Weinend
Sah ich hinweg ihn gehn.

Und keinen find' ich,
Der mich beklagt.
Grausame Tyrannen!
Doch ich will sie rächen,
Den Sohn, den Gemahl,



In dergleichen Stücken bestehet die Kunst des Componisten darinn, daßer ein Thema zum Hauptsake der Arie macht, und es durch richtige Uebergänge unterbricht, welche hernach ein neues Vergnügen vorbereiten, wenn er zu demselben zurückkehrt. Hier kann er alle Vortheile der Kunst zu moduliren gebrauchen. Denn die Veränderungen in den Tönen haben niemals mehr Gefälliges, als wenn sie uns auf eine angenehme Art überraschen, und uns durch Umwege auf den ersten Satz der Arie zurück führen, indem sie in eben dem Augenblicke ins Thema übergehen, wenn wir davon auf immer entfernt zu seyn glauben. Kurz, die Art, wie die Musik verfahren kann, ist unendlich mannichfaltig; weil aber diese Kunst auf einfache und deutliche Grundsätze zurückgeführt werden kann, so thut man ihr einen Dienst, wenn man diese Grundsätze entwickelt.

Wie haben bisher gezeigt, daß die Anmuth der Musik vornehmlich in der Simplicität des Thema bestehet, und daß daher der Dichter dem Componisten Worte geben müsse, welche einfache und gleichförmige Gedanken ausdrücken. Jetzt wollen wir noch von der Aufmerksamkeit reden, welcher er auf die Wahl des Sylbenmaases wenden muß.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Nachricht.

Von einer neu erbauten Orgel, aus dem 6ten Stück der Augspurgischen Kunst-Zeitung, den 5ten Febr. 1770.

Wir freuen uns den Liebhabern schöner und vollständiger Orgeln einen Kupferstich bekannt machen zu können, durch dessen Hülfe sie ziemlich deutliche Vorstellungen von einem Werke bekommen werden, welches der Kirche, in der es stehet, die größte Zierde giebt, und den Meister, der es verfertiget, bey der Nachwelt, so lange noch Künste werden geschäzet werden, vor der Vergesslichkeit verwahren wird. Es ist solches der Prospect des vortrefflichen Orgelwerks in der evangel. Pfarrkirche zu den Barfüßern, welches von Herrn Georg Andreas Stein, Orgel- und Instrumentenmacher, auch dormaligen Organisten bey diesem Werke, von 1755 bis 57 verfertiget, von ihm gezeichnet, und von Herrn Emanuel Eichel, Instructor der Zeichnungsschule an dem evangel. Gymnasio zu St. Anna, auf groß Folio in Kupfer gestochen worden. Das Blatt wird bey Herrn Director Nilson für 36 kr. verkauft. Die Register sind in das Haupt- Ober- und Brustwerk nebst dem Pedal eingetheilet, welche, wenn das Brustwerk erst wird vollendet worden seyn, zusammen 43 Züge ausmachen, worzu noch vier Nebenzüge zu setzen sind. Der Principalbaß im Pedal, so im Gesichte stehet, ist von

englisch

englischem Zinn, 16 Fuß, davon die größte Pfeife $21\frac{1}{2}$ Schuh lang ist. Herr Stein hat die Wege der geschickten Nachahmer betreten; er hat sich weder von dem Wize und Modesucht der Franzosen verblenden, noch auch seine Lebhaftigkeit von der deutschen Ernsthaftigkeit und Steife ersticken lassen. Er hat beyde Nationen geprüfet, von ihnen das Gute behalten, und, mit Vermischung seiner eigenen Gedanken, ein vorzügliches Ganzes herausgebracht, welches allezeit einen Beweis seines guten Geschmacks in der Musik, den er mit der größten Fertigkeit verbunden hat, abgeben wird. Denn so würde man in Frankreich zwölf bis funfzehn Zungenregister in dieses Werk gesetzt haben; da sie aber wenig Beständigkeit an sich haben, so hat Herr Stein nur fünfe der schönsten hinein gebracht, und damit seinen Zweck vollkommen erreicht. Wir wollen hiervon nicht mehr sagen; denn einen jeden Kunstverständigen wird bekannt seyn, daß ohne dieselben weder Deutlichkeit noch Stärke in einem großen Werke erhalten werden kann. Es ist übrigens ein wahres Vergnügen, diesen Meister auf seinem Lieblingswerke spielen zu hören. Bald erwecket er die erhabensten Empfindungen, wenn er durch langgezogene und durch die Macht der Stimmen verstärkte Töne heiliges Schauern in dem Tempel, wo von der Majestät des Unendlichen geredet worden, verbreitet; bald bringt er durch eine verständige Mischung der Stimmen sanftere und dem Herzen angenehme, reizende, und mit der daselbst gepredigten Liebe des Heylandes übereinkommende Empfindungen hervor; bald bewundert man auch die Fertigkeit der laufenden Finger an ihm. Doch, wir wollen lieber von der Einrichtung dieses Werks etwas gedenken. In dem Mechanismus ist Simplicität mit Dauerhaftigkeit verbunden. Ueberall sind Schrauben angebracht, damit man alles auseinander legen kann. Es ist alles so geordnet, daß nirgend der Zugang versperrt ist. Man hat auch längstens wahrgenommen, daß die vielen zusammengezogenen Bassregister, ohngeachtet sie zwey Ventile haben, einander den Wind rauben; folglich den Ton matt und falsch machen. Dadurch wurde Herr Stein bewogen, eine andere Basslade zu wählen, und zwar diejenige, welche Herrn Hausdörfer, ehemaligen Orgelmacher zu Tübingen, zum Urheber hat. Die Erfindung, welche von Herrn Stein noch da und dort ist verbessert, und zum allgemeinen Gebrauche zubereitet worden, verdienet wegen ihres großen Nutzens Aufmerksamkeit, besonders weil sie mit der bisher bekannten Schleif- und jetzt veralteten Springlade gar nichts gemein hat. Es ist überhaupt sehr gut, wenn jede Pfeife ihren eigenen Wind hat. Es scheint uns auch bey diesem Werke die Gleichheit des Windes in vier außerordentlichen großen Bälgen sehr merkwürdig zu seyn, die bey vollen Griffen, auch nicht einmal bey Stockierung des sechzehntel Noten, worinn Herr Stein eine sonderbare Fertigkeit und Deutlichkeit besizet, in eine zitternde Bewegung können gebracht werden. Nichts ergötzet den Liebhaber mehr als die durchdringende Schärfe des Discants, welche durch das mühsame, aber außerordentlich schöne Cornetregister, so Herr Stein nach Art der besten französischen Meister erst kürzlich noch dazu verfertiget hat, vollkommen erhalten worden. Fühlende Kenner aber bewundern mit Recht theils die einzelne deutliche und reine Ansprache der Pfeifen, theils die schöne und verständige Pro-



Proportion, wozu die gute Ordnung der Mixturen und Cymbeln das meiste beyträgt. Hier hat sich Herr Stein besonders als einen der geschicktesten Meister gezeiget. Wir wollen ein Exempel anführen. Jedermann weiß, oder sollte doch wenigstens wissen, wie verdrießlich der bekannte Octavensprung ist, der durch die Mixturen entstehet, und welchen man ohne große Aufmerksamkeit aus den mehresten Orgeln heraus hören wird. Diesem hat unser Herr Stein glücklich abgeholfen. Denn bey einer achtfachen Mixtur repetiren auf einer Taste nicht alle Fache, sondern die Repetition ist künstlich vertheilet worden. Dasjenige Fach, welches früher klein wird, repetiret auch früher, u. s. f. Diesen Vortheil hat der Meister seiner Einsicht in die Musik zu verdanken. Es ist gewiß, daß der Orgelmacher ohne Kenntniß der Musik, eben so übel dran ist, als der Mahler, der keine gute Zeichnung versteht. In der Musik aber wird dem Herrn Stein, der in der Phantasie unerschöpflich ist, der Meid selbst das Lob der Gründlichkeit und Anmuthigkeit nicht absprechen können. Was den äußerlichen Pracht des Werkes anbetrifft, der alle unsere Augspurgische Orgeln übertrifft, so müssen wir uns auf unsern Kupferstich berufen, den man sehen muß, um sich von demselben eine deutliche Vorstellung zu machen. Man beobachtet daran die vollkommenste Symmetrie, mit einer edlen und nicht gothischen Verzierung. Das schöne auf Rußbaumart gemahlte Holzwerk, auf welchen die vergoldeten Zierrathen mäßig, aber desto reizender angebracht worden; die großen hellpolirten Pfeifen; die in der Mitte zwischen dem Haupt- und Oberwerk hervorstehende und mit einem künstlichen mit Gold und Farben verzierten eisernen Gitter, welches der jüngere Birkenfeld, nach dem besten französischen Geschmacke, verfertigt hat, versehene Gallerie, auf welche man durch eine in der Orgel angebrachte Treppe steigt, und bey Musiken den Trompeten und Pauken Platz giebt; endlich die richtige und nach guter Zeichnung verfertigte Sculpturarbeit, die von Herrn Habermann, einem geschickten hiesigen Bildhauer ist, geben diesem Werke ein prächtiges Ansehen. Ueberhaupt hat diese Barsüßerkirche für einen Liebhaber der Künste viel Sehenswürdiges, von dem wir noch eines und das andere anführen würden, wenn wir nicht schon zu viel gesagt hätten.

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Zwölftes Stück.

Leipzig den 19ten März 1770.

Fortsetzung über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Ich gestehe, daß alles das, was das Sylbenmaaß und den Einschnitt der lyrischen Verse betrifft, in allen französischen Opern, meiner Meynung nach so sehr vernachlässigt wird, daß man beynahe glauben sollte, daß alle die, welche diese Gedichte geschrieben, nur sehr schwache Begriffe von der Musik gehabt haben. Und freylich, so lange diese Kunst nicht so allgemein bekannt gewesen ist, daß man die Musik hat verstehen können, ohne ein Musikus zu seyn, so lange ist es sehr schwer gewesen, daß Leute, die sich mit den Wissenschaften beschäftigen, sich darinn nur in gewissem Grade hätten üben können. So ist es nicht in Italien, wo man sehr selten einen wohl erzogenen Menschen findet, er sey von welchem Stande er wolle, der nicht ein Instrument spielen, und eine Menuet oder eine Canzonette setzen kann. Und dieß ist schon genug, um einen Begriff von der Beschaffenheit des Rhythmus, und von der Erheblichkeit zu haben, von welcher derselbe in Ansehung der Musik ist. Ich habe die Fehler unsrer alten Opern schon angezeigt; allein ich kann nicht begreifen, warum die Arien in unsern komischen Opern ein so verschiedenes Sylbenmaaß haben, daß man glauben sollte, es wären Worte, nach einer vorgeschriebenen Länge und auf eine schon erfundene Melodie parodirt. Wie kommt es, daß diese Dichter, welche dem Componisten durch ihre Verse zu Hülfe kommen, ihn aufmuntern, ihm sein Thema schon an die Hand geben sollten, daß diese sich freywillig in unbestimmte Reihen unregelmäßiger Verse verliehren, ohne etwas vorher zu sehen, ohne die Musik voraus zu setzen, welche damit verbunden werden soll? So machen es die guten italiänischen Dichter nicht. Man sollte glauben, sie hätten selbst jedes Thema ihrer Arien erfunden, und dem Componisten bloß die Mühe überlassen, das Accompagnement dazu zu verfertigen.



Wenn ihre Personen in einer stillen und ruhigen Lage sind, so geben sie ihnen Arien, worinn das Thema zwiefach ist. Denn eine solche Lage erlaubt dem Componisten einen freyen Lauf, ohne daß dadurch die Handlung frostig wird. In diesem Falle machen sie sich kein Bedenken, in ihren Arien zween ungleiche Sätze zu verbinden, als:

Vò solcando un mar crudele,	Son costretto a sequitar.
Senza vele e senza sarte;	Infelice, in questo stato
Frema l'onda, il Ciel s'imbruna;	Son da tutti abbandonato,
Cresce il vento, e manca l'arte;	Meco sola è l'innocenza
E il voler della Fortuna	Che mi porta à naufragar. u)

Wer die Oper Artaxerxes kennt, wird wissen, daß Arbaces diese Arie erst dann singt, wenn er allein ist, und Zeit hat, alles das Unglück zu überdenken, welches er erlitten hat. Metastasio wußte es daher, daß sich der Componist gar kein Bedenken machen dürfte, ein doppeltes Thema, und eine doppelte Taktbewegung in die Arie zu bringen; und folglich hat er keinen Anstand genommen, ihm zween ungleiche Sätze zu geben, welches ein großer Fehler gewesen wäre, wenn die beyden Theile der Arie auf einerley Thema hätten sollen gesungen werden. Hier ist ein Beyspiel einer Arie, wo die Lebhaftigkeit der Handlung und das Feuer der Empfindung dem Componisten nicht erlauben, sich sehr auszubreiten, und ihn auf ein einziges Thema einschränken:

Va pur, perfido, ingrato,	Rammenta ch'ai ingannata
Va, temi il mio furore,	Il mio costante amore
Ch'io sempre t'odierò.	Che pace più non hò
(Mà senti che il cor mio	(Pentito a questo seno
Non dice, oh Dio! così.)	Tornassi almeno un di!) w)

Man

u) Durch ein Meer voll wilder Stürme
 Ir' ich ohne Mast und Segel.
 Es stürmt das Meer, die Luft wird schwarz.
 Die Winde toben stärker noch.
 Und hilflos muß ich mich dem Wink
 Des Schicksals überlassen.
 Alles läßt bey meinen Leiden
 Ohne Beystand mich erliegen.
 Mit mir ist allein die Unschuld;
 Und die stürzt mich in den Tod.

w) Geh nur, Treuloser, Undankbarer!
 Geh, fürchte meine Wuth.
 Dir schwör ich ew'gen Haß.
 (Doch ach! mein Herz in mir,
 O Gott! das spricht so nicht.)
 Geh, du hast meine Liebe
 Und meine Treu getäuscht,
 Die Ruhe mir geraubt.
 (Kehrt' er doch einst, von Reu erfüllt,
 An diese Brust zurück!)

Man sehe, mit welcher Sorgfalt, mit welcher Genauigkeit die beyden Theile einander ähnlich gemacht sind. In den Duetten verfahren sie besonders auf diese Art, mit der größten Strenge. Der Dichter weiß, daß beyde Stimmen nach einerley Thema singen, und einander nachahmen müssen; folglich bringt er allemal Symmetrie in das Gespräch. Wenn er also denjenigen, der zuerst redet, einen weiblichen und einen männlichen Vers von acht Sylben sagen läßt; so giebt er dem zweyten zweyen Verse, die jenen völlig ähnlich sind. Wird die Rede durch einen weiblichen Vers unterbrochen, so antwortet man auch mit einem weiblichen Verse. Erwidert man durch einen halben Vers, so geschieht die Antwort auf eben die Art, und so fort. x) Man sehe folgendes Duett in der Olympiade an, wo Megakles entschlossen ist, dem Lycidas, seinem Freunde und Wohlthäter die Liebe aufzuopfern, welche er gegen die Aristäa hat, und nun diese Prinzessin verläßt, ohne daß er die Ursache sagen will. y)

Megacle. Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

Aristea Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

Meg. Taci, bel idol mio.

Arist. Parla, bel idol mio.

Meg. Ah che parlando, oh Dio!

Arist. Ah che tacendo, oh Dio!

a 2. Tu mi trafiggi il cor,

Arist. Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir.

Meg. Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir.

Meg. Arist. Chi mai provo di questo
Affanno più funesto,
Piu barbaro martir?

So sehen alle italiänische Duetten aus; die Musik selbst hat ihnen diese Gestalt gegeben; und sie ist für uns ein neuer Beweis für dasjenige, was wir von der Einheit des Thema und der musikalischen Periode gesagt haben. Sollten

M 2

in

x) Die Griechen, welche an den periodischen Ausdruck gewohnt waren, brauchten diese Symmetrie gern, wenn der Dialog ein wenig lebhaft war, und besonders, wenn darinn lauter Fragen und Antworten auf einander folgten. Beyspiele davon findet man in ihren Trauerspielen, besonders bey dem Euripides.

y) *Meg.* In deinen heitern Tagen

gacles. Denk' oft an mich zurück!

Aristäa. Wie kannst du das mir sagen,
O du, mein einzig's Glück?

Meg. Ach schweig, du meine Theure!

Arist. Ach rede, du mein Theurer!

Meg. O Gott! durch dieses Reden

Arist. O Gott! durch dieses Schweigen

Bejde. Durchbohrst du mir das Herz.

Arist. Ich sehe seine Marter,
Und ich versteh sie nicht.

Meg. Vor Eifersucht vergeh ich,
Und reden darf ich nicht.

Bejde. Wer hat in schwarzen Stunden
Je größre Quaal empfunden?
Wer je grausamern Schmerz?

in der That, nicht alle diejenigen, welche die Musik für nichts weiter, als für eine knechtische Aussprache halten, in die Versuchung gerathen, zu fragen, warum man haben will, daß in einem Duette zween Zwischenredner nach einerley Melodie singen, ob sie gleich verschiedene Empfindungen haben? Soll man, werden sie sagen, die Frage:

Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

in eben dem Tone aussprechen, wie den schmerzhaften Ausdruck:

Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

Man wird ihnen hierauf antworten, daß die Erfahrung es genug beweist, daß diese Schreibart der Duette die beste von allen ist, und daß uns die gesunde Vernunft, als eine Ursache davon, die Nothwendigkeit einer musikalischen Periode und eines fortgeführten Thema an die Hand giebt. Wenn ihnen dieß aber noch nicht einleuchtend genug wäre, so würden wir sie bitten, ihr Urtheil so lange zurück zu halten, bis sie die Musik gehört hätten, welche Pergolesi auf das angeführte Duett gesetzt hat, oder die von Hasse 2) auf das Duett im Demosoonte:

La destra ti chiedo &c.

In diesen unvergleichlichen Stücken werden sie alles finden, was der Dichter und Tonkünstler sich gegenseitig einander schuldig sind.

So allgemein auch der Abt Metastasio sein Genie als dramatischer und lyrischer Dichter gezeigt hat; so ist es doch vielleicht seine gründliche Kenntniß des musikalischen Rhythmus, welche am meisten dazu beigetragen, daß man seine Werke den Arbeiten des Apostolo Zeno vorgezogen hat, dessen Stücke sonst wegen der Ausführung, der Schreibart, des Dialogs, und anderer dramatischen Eigenschaften bewundert werden, bey denen aber das Lyrische gänzlich vernachlässigt ist. Es ist sonderbar, daß von hundert Arien, die man in einem Concerte singen hört, nicht zwey sind, deren Worte nicht aus dem Metastasio genommen wären, und vielleicht nicht eine, deren Worte vom Apostolo Zeno sind, obgleich dieser letztere Dichter mehr als zwanzig Opern gemacht hat. Man findet indeß leicht die Ursache davon, wenn man weiß, daß er in denen

Versen,

2) Auch das angeführte Duett aus der Olimpiade hat Hasse vortrefflich gesetzt, so wie die oben gedachte Arie: Se cerca, &c. in eben derselben Oper, worauf man auch eine vortreffliche Musik von Sacchini hat. — Der Uebers.

Versen, welche er zu Arien bestimmt hat, sowohl die Simplicität in den Gedanken, als die Einheit im Silbenmaasse vernachlässigt hat. Man darf von der italiänischen Sprache eben keine tiefe Kenntniß haben, um dieß zu beurtheilen. Ich will einige Beyspiele davon anführen, so wie sie mir vorkommen; als:

A chi manca amor di Rè,
 Manca tosto ogni altro Amor.
 Pianta eccelsa intorno spande
 Ombra grande
 E fa invito al passagier.
 Ma se perde
 Il suo bel verde,
 Sta negletta,
 E viricetta
 Solo il tarlo roditor. a)

Es ist nicht schwer, die Fehler zu entdecken, von welchen diese Verse voll sind. Erstlich fängt die Arie mit zween männlichen Versen an, welche die Italiäner *versi cadenti* oder *tronchi* nennen. b) Dieses thut dem Laufe des

M 3

musi.

a) Wer des Königs Huld verliert,
 Dem entgeht bald jeder Freund.
 Die erhabne Pflanze breitet
 Weiten Schatten um sich her.

Ladt den müden Wandrer ein.
 Doch wenn sie ihr Grün verliert
 Stehet sie traurig, unbemerkt;
 Für das nagende Gewürme.

b) Es ist vielleicht nicht unnothig, hier mit wenig Worten den Mechanismus der italiänischen Verse zu erklären. Der heroische oder eilfsylbige Vers ist unsere weibliche zehnsylbige Jambe. Wenn die vorletzte Sylbe allemal lang, und auf ihr der Accent ist, so wird die letzte nur eben gehört, und für nichts gerechnet; als:

E ne formò quel sì mirabil cinto.

Der Verso tronco oder cadente endigt mit einer Sylbe, worauf der Accent ist, als:

Abraham Patriarcha, e David Rè — — —

Ah che il mio ben morì; lo cerco invan.

Er ist unserm zehnsylbigen Verse gleich. Die Cäsar der italiänischen Verse hängt vom Accente ab. Dieser Accent steht nothwendig auf der vorletzten Sylbe, und willkührlich auf der vierten oder sechsten Sylbe; als:

In tanto Erminia | infra l'ombrese piante.

D'antica selva | dal cavallo e scorta.

Ne più governa il fren | la man tremante.

In den beyden ersten Versen ist der Accent auf der vierten, und die Cäsar nach der fünften Sylbe. In dem dritten liegt er auf der sechsten, und wird von der Cäsar unmittelbar begleitet. Die italiänischen Versen von acht Sylben, welche mit

unsern

musikalischen Sages Einhalt, und zwingt den Componisten, nach dem ersten Verse inne zu halten, und auf diesen Vers das erste Glied seiner Periode einzuschränken. Diese Anmerkung wird für die französischen Componisten nicht ohne Nutzen seyn; denn der männliche Vers ist für sie eben das, was der *verso tronco* für die Italiäner ist, außer daß der Italiäner keine Vocale hat, die man durch die Nase ausspricht, als *humain, constant, ambition, &c.* Seine männliche Endungen sind härter, als *Amor, Rè, roditor, pietà.* Sie sind freylich auch feltner, und aus der epischen Poesie sogar verbannt, in welcher man allemal *fede* anstatt *fe*; *ardore* anstatt *ardor*, *pietade* für *pietà* setzen kann. Allein die Dichter haben gemerkt, daß sie dieselben in der lyrischen Poesie sehr vortheilhaft brauchen könnten; weil die Art von Fall, welchen sie hören lassen, und von dem sie *cadenti* genannt sind, sehr geschickt ist die Periode zu schliessen. Auch ihre Canzonetten sind von je her größtentheils aus zwey Quatrains zusammengesetzt worden, welche sich mit männlichen Versen schliessen, die auf einander reimen; als:

Grazie agl' inganni tuoi,
Alfin respiro, o Nice!

Sento

unsern anacreontischen Versen überein kommen, haben den Accent auf der dritten und fünften Sylbe; der Vers von sieben Sylben auf der zweyten und vierten; die lyrischen Schauspiele sind in Versen von elf und sieben Sylben geschrieben. Die *Urien* haben kein bestimmtes Sylbenmaß. Sie bestehen gewöhnlich aus zwey Couplets, die bald einander gleich, bald ungleich sind, beyde aber mit einem männlichen Verse (*verso cadente*) schliessen. Die beyden männlichen Verse, womit beyde Theile schliessen, müssen auf einander reimen. Es ist nicht nothwendig, daß die andern alle reimen; es ist aber gebräuchlich, daß wenigstens zwey Reime in jedem Theile sind. Man sehe die obigen Beispiele. Der Reim muß allezeit bey derjenigen Sylbe anfangen, die den Accent hat, so daß der Reim entweder einfach, oder zweifach ist, je nachdem der Vers *cadente, eroico, oder sdruc-ciolo* ist. Der *sdruc-ciolo* hat den Nahmen von dem Worte *sdruc-ciolare*, glitschen; es folgen darinn auf die letzte Sylbe, welche den Accent hat, zwey kurze Sylben, als:

Quel che l'uom' vede, amor gli fa invisibile.

Diese beyden Sylben werden für nichts gerechnet, und der Vers hat eben das Sylbenmaß, wie der heroische. Man muß noch merken, daß im Italiänischen alle Vocale eine Elision machen. Will man sich hierüber ausführlicher unterrichten, so sehe man die Abhandlung, welche ich in das *Journal Etranger* Juin 1760 haben einrücken lassen: *Sur le mecanisme des Vers Italiens, Anglois & Allemands.* Und noch besser kann man die Poetik des Herrn *Marmon-tel* darüber nachsehen, wo man die feinsten und scharfsinnigsten Bemerkungen über den Mechanismus der Verse antrifft.

Alfin d'un' infelice
 Ebber gli Dei pietà.
 Sento da lacci tuoi
 Sento che l'alma è sciolta;
 Non sogno questa volta
 Non sogno libertà. c)

Allein ein geübtes Gehör muß es bemerken, daß, so geschickt auch dieser Fall, diese Art von hartem Wiederhall dazu ist, eine poetische und musikalische Periode zu schließen, daß sie eben so sehr in dem ersten Verse am unrichtigen Orte stehen würde, welchen der Componist fast allemal mit dem zweyten Verse verbinden muß, um den ersten Ruhepunkt der Periode zu finden. Ich will davon ein Beyspiel einer unsrer neuen Arien geben, welche mit Recht den meisten Beyfall erhalten hat:

D'elle même et sans effort
 Elle va chez le Milord.

Le Roi et le Fermier.

Es ist ein Glück für den Componisten, daß er ein sehr langsames Tempo und einen solchen Ausdruck gewählt hat, daß es ihm erlaubt war, denselben in den Umfang eines einzigen Verses zu bringen. Denn man siehet, daß er sich nothwendig nach dem ersten Verse aufhalten mußte, und auf den zweyten hat er bloß dieselbe Melodie wiederholt. Was also in dieser Gelegenheit keine Unschicklichkeit gewesen ist, könnte ein sehr beträchtlicher Fehler in einer lebhaften und muntern Arie werden; und man muß nicht glauben, daß diese Art von musikalischer Punctirung mit derjenigen einerley sey, welche der Sinn der Worte fodert.

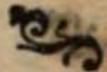
D'elle même & sans effort
 Elle va chez le Milord

sagt man in der gewöhnlichen Declamation in eines fort; allein in der Musik muß es nothwendig getrennt werden. Hingegen:

Je

e) Dank deinen Täuschereyen;
 Nun bin ich endlich frey.
 Die Götter haben endlich
 Mitleidig mich erhdrt.

Nun fühl' ich meine Seele
 Befreyt von deinen Fesseln;
 Jetzt träum' ich nicht, izt träum' ich
 Mir keine Freyheit mehr.





Je vais te voir, charmante Lise.
 Mes yeux vont rencontrer les tiens,

wird in der Deklamation getrennt, und durch den Ausdruck des Gesanges mit einander verbunden. So viel Gewalt hat der Rhythmus; so viel Eindruck die Melodie. Beydes wird bey uns zu sehr vernachlässigt. Doch wir kommen wieder auf die Worte des Apostolo Zeno, welche wir oben angeführt, und deren Fehler wir zu zeigen versprochen haben. Der merklichste von allen besteht darinn, daß sie drey lyrische Sätze von verschiedenem Sylbenmaaße enthalten. Man weiß, daß in eine Arie nur ein doppeltes Thema kommen kann. In dieser wären drey nöthig. Denn nähme man nur zwey, und die fünf ersten Verse zum ersten Thema; so würde man in dasselbe einen allgemeinen Gedanken und die Hälfte eines Gleichnisses bringen:

A chi manca amor di Rè,
 Manca tosto ogni altro amor
 Pianta eccelsa intorno sponde
 Ombra grande,
 E fa invito al passagier.

Nimmt man bloß die beyden ersten Verse, und das ganze Gleichniß zum zweyten Theile, so hat jener einen zu kurzen, unfruchtbaren und hart ausgedrückten Inhalt.

Man sehe hier noch eine Stelle, wo Zeno einen ähnlichen Fehler begeht: d)

Non tanto insuperbire; cresce in gran fiume
 Anche quel ruscelletto
 E quel torrente altier si rompe in sassi.

Wer siehet nicht, daß dieß: Non tanto insuperbire, mit den übrigen Worten der Arie gar nicht zusammen paßt. Der Componist muß also es als ein Recitativ sehen, und sein Thema oder seine Periode erst bey dem halben Verse: Cresce in gran fiume, anfangen. Dann aber hat er weder Sylbenmaaß noch Verhältniß mehr.

Die Fortsetzung folgt künftig.

d) Sey nicht so stolz. Zum großen Flusse
 Wird oft ein kleiner Bach.
 Der stolze Strom verliert sich oft in Felsen.

89

Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Dreizehntes Stück.

Leipzig den 26ten März 1770.

Fortsetzung über die Vereinigung der Poesie und Musik.

Aus dem Französischen.

Der größte Fehler des Apostolo Zeno besteht darin, daß er nicht einerley Sylbenmaaß in dem Texte der Arien beybehalten hat. Wenn man sich an das erinnert, was wir von dem Thema, von der musikalischen Periode, und von dem Verhältnisse der Glieder derselben gesagt haben; so wird man finden, daß der Dichter Ordnung, Verhältniß und Symmetrie in seine Verse bringen muß, wenn es dem Tonkünstler nicht unmöglich seyn soll, bey seinem Thema zu bleiben, ohne die Worte jeden Augenblick zu mißhandeln. Nun ist aber die Gleichförmigkeit des Sylbenmaaßes und die Symmetrie in der Folge der Reime die natürlichste Ordnung, die zugleich am meisten lyrisch ist, als:

La beauté la plus sévère
Prend pitié d'un long tourment,
Et l'Amant qui persevere,
Devient un heureux Amant.
Tout est doux, et rien ne coute
Pour un coeur qu'on veut toucher.
L'onde se fait une route
En s'efforçant d'en chercher.
L'eau, qui tombe goutte à goutte,
Perce le plus dur rocher.

QUINAVLT.

Wenn die Verse auch nicht einerley Sylbenmaaß haben, so müssen sie doch wenigstens in einer gewissen Symmetrie stehen, als:

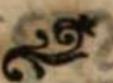
Dieu des ames,
Quand tes flames

IV. J.

N

En





En secret regnent sur nous,
 Quel martire
 Pour detruire :
 Un enchantement si doux !

On soupire,
 On veut lire
 Dans le coeur de son amant.
 Tant de peine
 Ne nous mene

Qu'à l'animer plus tendrement.

MONCRIE.

Wer sollte endlich glauben, daß man die Dichter erinnern müßte, in den wahrhaftig lyrischen Gedichten eben die Kunst anzuwenden, welche sie in den lyrischen Gedichten zu brauchen pflegen, die nicht bestimmt sind, gesungen zu werden. Woher kommt es, daß die Stanzas einer Ode e) ein gleichförmiges und symmetrisches Sylbenmaaß haben? Daher, weil die Ode ursprünglich ein Gesang ist, wie man schon aus dem Namen selbst siehet, und weil man bloß durch diese Mittel einige Spuren von Rhythmus und Harmonie darinn wieder finden kann. Es ist sehr sonderbar, daß man sich diesen Regeln bey den gemeinsten Liedern unterwirft, und sie bey großen Arien verabsäumt; als ob eine Arie nicht eben sowohl ihr Thema hätte, wie ein Lied, ob es gleich zusammengesetzter und mehr der Veränderung fähig ist. Daher kommt er ohne Zweifel, daß die Fremden niemals die Opernarien der Franzosen wiederholen, ob sie gleich ihre Liederchen sehr lieben; denn dergleichen Melodien lassen sich auch auf eine sehr vortheilhafte und verschiedene Art verändern, weil sie ein einfaches und sehr faßliches Thema haben.

Wenn

e) Man siehet wol, daß hier bloß von neuern Oden die Rede ist. Wir haben oben gesagt, daß wir nicht glauben, daß der Gesang der alten Oden periodisch und abgetheilt gewesen sey. Wir setzen noch hinzu, daß nicht nur der größte Theil der alten Oden keine ordentliche Reihe von Stanzas hatte, sondern daß selbst in denen, welche diese Form haben, der Dichter sich unaufhörlich die Freyheit nimmt, eine Stanze mit der andern zu verschränken. Ueberhaupt kann man sich nicht genug hüten, unsere Musik mit der alten in Vergleichung zu setzen. Diese letztere bestand weit mehr im Rhythmus als in der Melodie. Denn die Alten hatten einmal den Satz angenommen: το παν παρὰ μουσικοῖς ὁ ρυθμὸς. „Der Rhythmus ist alles für die Tonkünstler.“ Es ist also die Form des neuern Gesanges, welche die Dichter in der Ode nachgeahmt haben; und aus dieser Ursache haben sie derselben gleiche Stanzas gegeben.

Wenn Apostolo Zeno auch den Fehler nicht gehabt hätte, die Iyrischen Absätze seines Textes nicht gehörig zu beobachten; so hätte man ihn doch in Italien schon wegen seines unregelmäßigen Sylbenmaaßes verworfen. Was kann man aus folgenden Versen machen?

V'abbandono,
Selve amate, e vado al trono,
Là godrò più di grandezza,
Mà non sò se più di pace.
Qui non v'è folle alterezza,

Non inganno
Sempre attento in altrui danno;
Qui non astio e non livore,
Che ad onore
Sempre insulta, e mai non tace. f)

Man muß es empfunden haben, daß die Wiederkehr der zween kleinen Verse von eben dem Sylbenmaaße als der erste, eine beschwerliche Abwechselung machen, ohne eine merkliche Cadenz zu veranlassen, woben das Gehör ruhen kann. Eben so wird dereinst bey uns ein Componist dem Dichter nicht erlauben, sein Talent sey übrigens auch noch so groß, ihm Worte zu geben, die so aussehen:

Sans chien et sans houlette
J'aimerois mieux garder cent moutons près d'un bled,
Qu'une fillette
Dont le cour a parlé.

Wenn man dem Componisten den Vorwurf machen wollte, daß seine Arie nicht genug Zusammenhang hätte, wenn man ihm sagte, daß sein Anfang unbestimmt wäre, und er einen Absatz in der Mitte unterbräche, um in ein Thema zu kommen, das mit seinem Anfange gar nicht übereinstimmte; so würde er zeigen, daß von diesen vier Versen der eine ein Alexandriner, einer sechs-sylbig, die beyden übrigen viersylbig wären; er würde dem Dichter alle Schuld geben, und Recht haben.

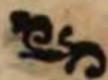
Izt wollen wir den berühmten Metastasio vornehmen. Ich öffne auf gut Glück einen Band seiner Werke, und finde gleich ein Beispiel von einem so angenehmen und wohl gewählten Rhythmus, welcher allein hinreichend ist dem Componisten ein Thema an die Hand zu geben. Eine von seinen Perso-

N 2

nen

f) Euch vertausch' ich,
Theure Wälder, mit dem Throne.
Hier werd' ich mehr Hoheit finden;
Aber minder Ruh vielleicht.
Hier ist nicht der eitle Stolz,

Kein Betrug,
Der auf fremden Schaden sinnt;
Hier ist keine List, kein Neid,
Der Verdienste
Stets verspottet, niemals schweigt.



nen beklagt sich über die Unbeständigkeit des schönen Geschlechts, und redet dasselbe auf folgenden schöne Art an: g)

L'onda che mormora
Tra sponda e sponda
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E' meno instabile
Del vostro cor

Pur l'alme simplici
Dei folli amanti
Sol per voi spargono
Sospiri e pianti,
E da voi sperano
Fede in amor.

Kein feines Gehör kann bey der angenehmen Cadenz unempfindlich seyn, welche die symmetrische Wiederkehr dieser Jamben und Daktylen veranlaßt. Wie sollte man nicht auf dergleichen Worte eine schöne Musik setzen? und wie wollte man hingegen französische Verse auf diese Musik parodiren. Herr Rousseau fodert

g) Das Wasser, das murrend
Von Ufer zum Ufer rauscht,
Die Luft, welche zitternd
Von Zweige zu Zweige bebt,
Gleicht doch an Unbestand
Nicht eurem Herzen.

Und doch entreisset ihr
Den thdrichten Herzen
Getäuschter Jünglinge
Seufzer und Thränen.
Und von euch hoffen sie
Ewige Treue.

Man findet in dieser Urie Beyspiele von den drey Schlußfällen, wovon wir geredet haben. Das Sylbenmaas dieser Verse ist fünfsylbig, so wie die kleine scherzhafte Versart im Französischen von vier Sylben, welche Bernard so glücklich in dem kleinen Stücke gebraucht hat, welches anfängt:

Rien n'est si beau

Que mon hameau.

Damit man desto besser von dem angeführten Beyspiele urtheilen könne, so wollen wir den Werth der Sylben darüber setzen:

L'öndä chë mörmödrä
Trä spönda è spöndä,
L'aürä chë trëmölä
Trä frönda è fröndä,
È mënö instäbilë
Dël vöströ cör.

Pür l'älmë sëmplici
Dëi fölli ämänti
Söl për vöi spärgöndö
Söspiri è pianti,
È dä vöi spërändö
Fädë in ämör.

Man siehet, daß nach den Regeln der italiänischen Poesie alle diese Verse einerley Rhythmus haben, ob es gleich bey dem Scandiren derselben scheint, daß die daktylischen Zeilen eine Sylbe mehr, als die andern haben. Man kann sie aber einander gleich machen, wenn man entweder annimmt, daß die beyden kurzen Sylben, womit der *Verso sdrucchiolo* schließt, nur für Eine gelten, oder wenn man voraussetzt, daß zwischen dem jambischen und daktylischen Verse ein Ruhepunkt mehr ist, als zwischen dem daktylischen und jambischen. Man siehet die Nothwendigkeit dieser beyden Voraussetzungen noch mehr in den beyden männlichen Versen, davon der erste zwey Füße, und der andere nur einen hat.

fodert mit Recht die jungen französischen Componisten auf, nach Italien zu gehen. Sie müssen den Metastasio lesen, sich mit seiner Sprache bekannt machen, dann die Musik eines Haffa und Pergolesi hören; und dann mögen sie diese Schrift ins Feuer werfen, weil sie derselben nicht mehr bedürfen.

Man sehe noch, welcher Wohlklang, welches Verhältniß in folgenden rührenden Worten ist:

Se tutti mali miei
 Io ti potessi dir,
 Dividerti farei
 Per tenerezza il cor.

In questo amaro passo
 Sì giusto è il mio martir,
 Che se tu fossi un fasso.
 Ne piangeresti ancor. h)

Hört man hier nicht schon den Dichter selbst sagen: „Dieser Satz gehört für den ersten Theil der Arie, jener für den zweyten? Ich habe die beyden ersten Verse zum ersten Gliede der musikalischen Periode bestimmt; und ich werde zweyen dazu erfinden sollen. Ich thue das Meinige, indem ich dem Componisten die Grundlage zu seinem Thema an die Hand gebe; allein das Feld, welches er vor sich hat, ist weiter, als das meinige; ich werde also suchen, ihm die Gelegenheit zu lassen, dasselbe zu verändern und nach Gefallen ausschmücken. Wenn ich ihm große Verse und einen gar zu umständlichen Gedanken gäbe, so würde er genöthigt seyn, mir gar zu nahe zu folgen; ich würde ihm meine Ausmessungen geben, anstatt ihm nur meinen Entwurf vorzulegen. Was ich ihm an die Hand gebe, soll ihn auf gewisse Gedanken bringen ohne ihm Gewalt anzuthun; meine Perioden sollen leicht und kurz seyn. Wenn ich die Dido bey Eröffnung der Scene, bloß drey Verse, als eine Cavatine singen lassen will; so werde ich für öftre Einschnitte und eine glückliche Casur derselben sorgen, als! Va crescendo il mio tormento

Jo lo sento e non l'intendo.

Giusti Dei; che mai farà? i)

Der Componist kann daraus folgendes machen:

Va crescendo
 Il mio tormento,
 Jo lo sento,

h) Könnt' ich dir meine Leiden,
 Mein Elend ganz gestehn,
 So würd' ich dir für Zärtlichkeit
 Das Herz getheilet sehn.

Bei diesen bitteren Quaalen
 Ist so gerecht mein Schmerz,

E non l'intendo.
 Giusti Dei! che mai farà?

N 3

Bitte

Daß, wärst du hart, wie Felsen,
 Ich Thränen dir entriß.

i) Immer wächst mein Schmerz,
 Ich fühl' ihn und versteh' ihn nicht.
 Wie wird mirs gehn, gerechte Götter?

Die Fortsetzung folgt künftig.

Bitte eines Kindes.

Langsam.

Al = ler Men = schen Va = ter hö = re, merk auf mich dein
 lal = lend Kind: Gib mir dei = ne Krafft und leh = re
 mich was dei = ne We = ge sind.

Aller Menschen Vater höre,
 Merk' auf mich dein lallend Kind,
 Gib mir deine Krafft und lehre
 Mich, was deine Wege sind.

Dich zu fürchten, dich zu scheuen,
 Dich zu lieben, und in dir
 Mich der schönen Welt zu freuen,
 Schöpfer, dieß verleihe mir!

Meinen Eltern Ehre geben,
 Ihrem Wink gehorsam seyn,
 Dir und ihnen dankbar leben,
 Ohne Tadel, fromm und rein;

Nimm mich früh von dieser Erde,
 Ehe mir dein Auge feind
 Wegen meiner Sünde werde,
 Und mein guter Engel weint.

Vater, dieß sind meine Pflichten,
 Ach! ich wachse, wie ein Baum,
 Der gepflanzt ward zu Früchten
 In des Gartens bestem Raum.

Laß mich gute Früchte tragen!
 Herr, du prüfest Herz und Sinn,
 Ob ich in der Zukunft Tagen
 Tugendhaft und glücklich bin.

Sollt' ich nicht, o! dann erhöre
 Mein verdoppelt kindlich Flehn,
 Und laß mich, zu deiner Ehre,
 Unschuldvoll dein Antlitz sehn.