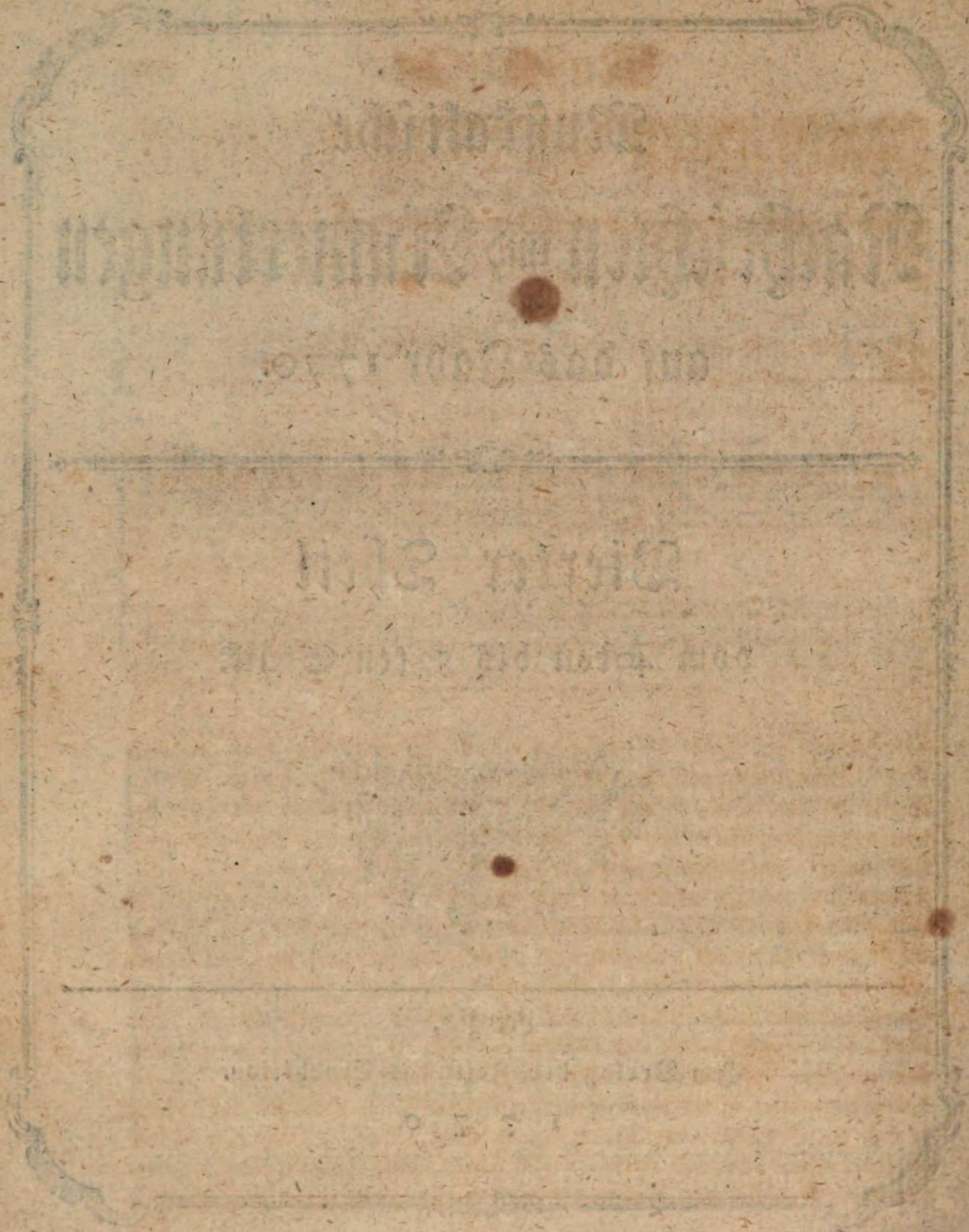


Musikalische  
Nachrichten und Anmerkungen  
auf das Jahr 1770.

Vierter Theil  
vom 40ten bis 52ten Stück.



Leipzig,  
Im Verlag der Zeitungs-Expedition.  
1 7 7 0.



STATIONER

STATIONER

STATIONER

STATIONER

STATIONER

STATIONER

STATIONER

808

Musikalische  
Nachrichten und Anmerkungen.

---

Bierzigstes Stück.

Leipzig, den 1ten October 1770.

---

Von der Musik,

das hundert ein und vierzigste Stück aus dem sechsten  
Theile des Arztes.

Brem. Beytr.

Dieser Wunsch der Ohren  
Wird mit uns geböhren,  
Stammt, Natur, aus dir.

---

Wenn ich zuweilen in Gesellschaften nicht mitsprechen kann, so ist das mein Vergnügen, daß ich, durch eine mir schon geläufige Abstraction, die Worte der Redenden, welche doch ohnedem mehrentheils nur das Spiel betreffen, aus der Acht lasse, und bloß auf ihre verschiedenen Töne Acht gebe. Bey solchen Gelegenheiten habe ich angemerkt, daß nicht nur jede Sprache, sondern auch jede Mundart, ja sogar eine jede Redensart ihre eigene Musik habe, und daß alle Wörter der Menschen wahre Singenoten sind. Will man sich hiervon überzeugen, so zwingt man sich, eine Zeitlang verschiedene Redensarten in einerley Tone auszusprechen, und da wird man vernehmen, wie unnatürlich eine solche Rede sey, und wie wenig die Sprache ohne die Tonkunst unsre Gedanken wohl auszudrücken vermöge. Man wird aber auch bey noch genauerer Beobachtung finden, daß das, was die Töne bey der Rede thun, eigentlich nur darinne bestehe, die Bewegung des Gemüths anzuzeigen, so daß ein Gespräch ordentlich immer melodischer wird, je stärker die Leidenschaften darinne überhand nehmen. Ich bemerke diese Gradation am deutlichsten bey betrunkenen oder verrückten Leuten, weil sie am unverstelltesten handeln.



Der Anfang ihrer Rede ist gemäßigt. Je lebhafter sie werden, desto mehr wechseln sie die Töne; in größerm Affecte nehmen sie das Gelächter, Ausrufungen, Fragen, Verweise, Flüche, lauter hohe und starke Tonarten zu Hülfe; und wenn endlich ihre Wuth aufs höchste gestiegen ist, so lassen sie die Worte fahren, und bleiben allein bey den Tönen, indem sie trillern, singen, jauchzen, und mit He! und Haha! die Stimmen derer betäuben, die sie besänftigen wollen.

Man sieht aus diesem allen, daß die erste Anlage zu der himmlischen Kunst, welche wir die Musik nennen, schon zugleich mit der Sprache gemacht, und daß sie ein eben so natürlicher Ausdruck der Leidenschaften sey, als die Gebärden und die Veränderung des Pulses. Die Thiere, die auch sonst schweigen, haben doch alle gewisse Töne für ihre Leidenschaften. Diese Musik ist ein ihnen angebohrner Trieb, den sie mit uns gemein haben. Gleichwohl hat es Leute gegeben, welche wissen wollten, daß die Menschen das Singen von den Vögeln gelernt hätten. Ein schülerhafter Gedanke!

Der Mensch, der auch mit seinen natürlichen Trieben künstelt, fand seine Stimme nicht immer zu allen den Verschiedenheiten, zu der Länge und Dauer der Töne fähig, die er nöthig zu haben glaubte, um seine Leidenschaften gleichsam recht aus dem Herzen heraus zu hauchen. Daher nahm er die Instrumente zu Hülfe, und diese Künsteley hat er vor den Thieren voraus.

Es scheint, als wären die ersten Menschen ernsthafter in ihren Vergnügungen, und ihres ersten Ursprungs mehr eingedenk gewesen; denn sie widmeten, so viel wir wissen, ihre Musik am meisten der Bewunderung, dem Lobe und dem Dienste der Gottheit. Die erste recht förmliche Musik, wovon wir Nachricht haben, war der Lobgesang, welchen Moses und seine Schwester, nach dem glücklichen Durchzuge durchs rothe Meer, zum Preise der Gottheit anstimmten. Da aber die Melodie ein natürlicher Ausdruck der Leidenschaften war, und die meisten Triebe der Menschen ausschweifend sind; so ist es nicht zu bewundern, wenn gleichwohl die Tonkunst schon bey ihrem Ursprunge gewisse Entheiligungen gelitten, welche ohne Zweifel verursacht haben, daß Moses dieselbe in die Familie des Cains, die die Verworfenen waren, versetzte, und den Tubal, einen seiner Abkömmlinge, zu ihrem Vater machte. In der That hat Tubal mehr Nachahmer gehabt, als Moses und David. Allein, wir müssen hierbey bedenken, was schon Plutarch sehr billig angemerkt hat, daß es kein Vernünftiger den Wissenschaften zur Last legen müsse, wenn einige Leute

Leute sie mißbrauchen, indem dieses allein den lasterhaften Gemüthsarten d. er zuzuschreiben ist, die sie entheiligen.

Daß die Musik von je her dem Lobe und Dienste des höchsten Wesens gewidmet gewesen, erhellt daraus, weil es vielleicht kein Volk auf der Welt giebt, das es nicht für eine Pflicht hielte, das Lob des Höchsten nach seiner Art zu besingen, und es scheint, als ob die alten Heiden geglaubt hätten, daß die Harmonie der Musik von Instrumenten und Stimmen den Zorn der Götter besänftige, und sie auf die Erde herabzukommen bewegte.

Et thure et fidibus iuuat placare — —

Custodes Numidae Deos.

HORAT.

Die ersten Kenner der Musik, Moses, und dreyhundert Jahr nach ihm, Linus, Orpheus, u. a. wurden für Propheten gehalten; und vielleicht waren sie zugleich Priester, Aerzte und Wahrsager, wie die westindianischen Priester, die tartarischen Lamas, und die Bonzen in Japan. Ueberdem pflegten die Römer, die Griechen und die Aegypter in allen ihren gottesdienstlichen Handlungen mit den Opfern, Freudenfesten und andern Verehrungen der Götter die Musik zu verbinden, wie die Lobgesänge beweisen, welche man dem Homer und dem Orpheus zuschreibt. Doch mischte sich immer in diese Loblieder desto mehr Thorheit ein, je schwächer und unehrerbietiger die Begriffe der Religion waren, die man sich in den Zeiten der Aegypterey formirte; und oft war der Lobspruch des Gottes ein Mischmasch von Grobheiten und unverschämten Gedanken. Die Versus phallici, welche an den Bacchanalien gesungen wurden, können hiervon ein muthmaßliches Zeugniß geben. Die Juden bedienten sich zu ihrer gottesdienstlichen Musik der Trompeten, der Cymbeln und der Trommeln, zu deren Tönen die Leviten und das Volk zu singen pflegten. Die Musik der ersten Christen war ganz ungekünstelt. Man besang mit lauter Stimme die Lobsprüche Gottes, und jetzt verbindet man damit den künstlichsten Gebrauch der Instrumente. Die heutigen wildesten Heiden haben bey ihren Religionsübungen noch den Gebrauch der Lieder mit Instrumenten und Stimmen. Der größte Theil der Religion der Amerikaner besteht in Tänzen und Liedern, womit sie ihre Götter zu verehren und zu besänftigen glauben. Diese alte Meynung erwarb in den ersten Zeiten den Dichtern und Tonkünstlern die ganze Hochachtung der Nationen; denn man hielt sie damals für die Dolmetscher der Götter, und für begeisterte Personen. Allein, der wahre Zweck der gottesdienstlichen Musik, das Herz mit heiligen Affecten zu entzünden, konnte freylich nur bey derjenigen Nation erreicht werden, welche die wahre Religion



und die anständigsten Begriffe von der Verehrung des höchsten Wesens besaß. Die Gesänge Sions, von welchen wir Ursache haben zu glauben, daß sie an den Höfen der morgenländischen Monarchen in großem Ansehen stunden, waren nichts anders, als Psalmen und Gedichte, welche das höchste Wesen anbeteten oder verehrten. Der größte Eroberer in diesem heiligen Volke verfertigte, nach dem Beispiele der alten griechischen Odendichter, nicht allein die Worte seiner göttlichen Oden, sondern setzte sie auch durchgehends selbst in die Musik. Diesemnach wurden seine Werke, ob sie gleich der Stiftshütte geweiht waren, sowohl das allgemeine Vergnügen, als die Andacht des Volks. Das erste Original von einem Drama war ein gottesdienstliches Stück, welches bloß aus einem Chore bestand, und auch nichts anders war, als ein Lobgesang an die Gottheit. Als Wollust und Schwelgen über die Unschuld und Religion die Oberhand erhielten, so artete diese Art des Gottesdienstes in Trauerspiele aus, in welchen sich dennoch der Chor in so weit seiner ersten Pflicht erinnerte, daß er alles brandmarkte, was lasterhaft war, und alles löbliche anpries; daß er den Himmel für die Unschuld bat, und seine Rache über den Strafbaren erfluchte.

Homer und Hesiodus zeigen uns an, wie diese Kunst sollte angewendet werden, wenn sie die Musen vorstellen, wie sie den Jupiter umgeben, und ihre Gesänge um seinen Thron herum anstimmen. Zu ihren Zeiten ließ das Volk auch bey seinen liebsten Ergötzlichkeiten viele Lieder und Gesänge auf die Gottheiten hören; und wenn solche Vergnügungen bey den Kennern der wahren Religion eingeführt wären, so würden sie unsere Leidenschaften nicht wenig reinigen und erhöhen, unsern Gedanken einen gehörigen Schwung geben, und die göttlichen Triebe in der Seele ernähren. Eine auf solche Art angewandte Musik erregt edle Gedanken in der Seele des Zuhörers, und erfüllt sie mit hohen Begriffen. Sie stärkt die Andacht, und erhebt das Lob zur Entzückung. Sie theilt den Zuhörern die Empfindungen des Dichters weit nachdrücklicher mit, als die Cadenz der Rede, die gleichwohl schon eine Art der Musik ist.

Der Gewalt beredter Saiten  
Mit Verstockung widerstreiten,  
Ist vergebne Ruhmbegier.  
Wie die stolzen Töne wollen,  
Daß wir seyn und werden sollen,  
Also sind und werden wir.

Auf diese Weise lenkt die Musik die Sitten und den ganzen Charakter der Völker, und erweicht das spröde Herz der Barbaren, indem sie es gegen die Leidenschaften empfindlicher macht, und zarter und schärfer fühlen lehrt. Um deswillen fürchteten die Aegypter die Verzärtelung der Nation von der Musik, und da sie alles, was auf die Sitten einen Einfluß hatte, durch ihre Gesetze einschränkten und bestimmten; so unterließen sie auch, nach Diodors Berichte, nicht, den Mannspersonen die Erlernung der Musik zu verbieten, damit sie nicht weibisch werden möchten. Sie bedachten aber nicht, daß die Musik eben so geschickt wäre, heroische Tugenden anzufeuern, als die Volkstümme zu wärmen. Die Alten bedienten sich mit glücklichem Erfolge der musikalischen Instrumente, wie noch jetzt der Gebrauch ist, um in dem Busen der Soldaten eine kriegerische Hitze zu entzünden; und Quinctilian schreibt den Ruhm der römischen Kriegsvölker zum Theile den Eindrücken zu, die der kriegerische Ton der Pfeifen und Trompeten den Legionen machte.

Die Griechen hielten mehr auf die Musik, als die Aegypter, und brachten sie zu einer großen Vollkommenheit. Die Großen suchten ein Verdienst darinnen, sie zu verstehen, und schämten sich, ihre Unwissenheit in derselben zu bekennen. Kein Held machte Griechenland berühmter, als Epaminondas; seine Geschicklichkeit im Tanzen und in der Instrumentalmusik wurde unter seine schönen Eigenschaften gezählt. Einige Jahre vor seiner Zeit hielte man es am Themistocles für eine Unanständigkeit, daß er bey einem Feste keine Arie auf der Leyer spielen wollte. Es wurde zu der Zeit für einen Fehler in der Erziehung gehalten, von der Musik nichts zu verstehen; und kein Grieche konnte es überhoben seyn, sie zu lernen. Deswegen empfahlen die berühmten Philosophen, die uns Abhandlungen von der Pollicey hinterlassen haben, Plato und Aristoteles vornemlich, daß man junge Leute in dieser Kunst unterrichten sollte. Man war damals völlig überzeugt, daß die Sitten der Jugend leichter gebildet, und ihre Seelen fähiger gemacht werden würden, alles, was löblich und artig wäre, anzunehmen, wenn man ihr zeitig einen Geschmack an der Musik beybrächte; da, nach dem Plutarch, nichts geschickter ist, als sie, Leute zu allen Zeiten zu tugendhaften Handlungen zu erwecken, und vornemlich ihnen einen Muth einzufloßen, daß sie allen Gefahren des Krieges entgegen giengen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

## Componirt von C. G. Neefe.

Mit zärtlicher Empfindung.

Ein Jüngling, den sein Herz, den Frömmigkeit und  
 Jugend und nie be=flück=te Un=schuld schmückt, ver=  
 ehrt dich, deinen Werth, die Anmuth dei=ner Jugend, und  
 ist von dei=nem Reiz ent=zückt, und ist von dei=nem



2.

Ihm, wo er einsam geht, eilt stets dein Bild entgegen,  
 Im Hayn und auf der stillen Flur:  
 Gefälliger lacht ihm dann auf allen seinen Wegen  
 Die Pracht und Schönheit der Natur.

3.

O Liebenswürdige! ganz von Gefühl durchdrungen  
 Wagt er, dies furchtsam zu gestehn.  
 Er würde, wär es ihm nach seinem Wunsch gelungen,  
 Dich durch ein würdger Lied erhöhn.

4.

Doch dein erhabnes Herz, der Geist der dich beselet,  
 Wird er wohl je von ihm erreicht?  
 Zu ängstlich bey der Wahl des Ausdrucks, den er wählet,  
 Denkt er bewundernd dich — und schweigt.

5.

Großmüthig wirst du ihm noch deine Freundschaft schenken,  
 Und seiner Kühnheit gern verzeihn:  
 Kein schönes Glück wird er sich jemals können denken,  
 Als deines Beyfalls werth zu seyn.

Friderici.



## Hamburg.

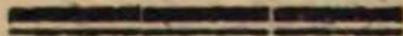
Von dem allhier gedruckten musikalischen Vielerley haben wir nun sechs und dreißig Stück in den Händen, und unsern Lesern sind wir die Anzeige vom sechs und zwanzigsten Stücke an schuldig. Die Nahmen der Componisten sind noch eben dieselben, und so ist auch die Güte der Stücke noch eben dieselbe. Man wird sich um so viel eher mit einer kurzen Anzeige der Stücke begnügen, ohne eine weitläufige Beurtheilung derselben von uns zu verlangen, da die Nahmen ihrer Verfasser bekannt und berühmt genug sind, so daß man nichts Schlechtes oder Mittelmäßiges von ihnen erwartet.

Im 26ten Stück steht zuerst ein kurzer lateinischer Gesang vom Herrn Kirnberger, über die Worte des Horaz:

Euoe, recenti mens trepidat metu,  
Plenoque Bacchi pectore turgidum  
Laetatur euoe, parce Liber,  
Parce, graui metuende thyrso!

Hierauf folgt eine Geschmackvolle und wohl gearbeitete Clavier-Sonate vom Herrn Fasch. Sieben Veränderungen vom Herrn Bach in Hamburg, auf das bekannte Lied: Ich schlief, da träumte mir ic. machen zum Theil den Inhalt des 27 und 28ten Stückes aus. Bruder, wenn die Gläser winken ic. ein Singeduetten vom Herrn Postrath Gräfe, und zwei Menuetten vom Herrn Bach in Hamburg, sind noch in eben dem Stücke enthalten. Einige noch unbekannte Veränderungen von eben diesem Herrn Bach, über eine bekannte Ariette, ein Paar Menuetten und ein Lied vom Herrn Bach in Bückeburg, finden sich im 29ten Stücke.

Vom 30 bis 32ten Stück wird uns von eben diesem Herrn Bach ein Violoncell-Solo, das ihm Ehre macht, und vorher noch ein Lied, vom Herrn Bach in Hamburg, vorgelegt. Die sodann folgende, aus drey Sätzen bestehende Orgelsonate vom Herrn Cramer in Gotha ist ihrer Absicht und Bestimmung sehr gemäß eingerichtet. Die übrigen Stücke werden von einem schönen Trio auf zwei Violinen und Bass, vom Herrn Concertmeister Graun angefüllt.



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Ein und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 8ten October 1770.

Fortsetzung von der Musik, aus dem sechsten Theile  
des Arztes.

Zwischen war die Musik bey den Römern, in der glücklichen Zeit der Republik, nicht in großem Ansehen. Sie wurde damals, wie Cornelius Nepos anmerkt, für eine Kleinigkeit gehalten; und der Vorwurf, den Sallustius einem römischen Frauenzimmer macht, daß sie besser tanzte und sänge, als einem Frauenzimmer von Charakter anständig sey, zeigt genug, was die Römer zu der Zeit von der Musik hielten. So strenge waren sie, bis sie mit den Griechen zu thun hatten, und ihre Reichthümer und ihr Ueberfluß verleitet sie zu Ausschweifungen, deren man die Griechen nicht so sehr schuldig findet.

Die Alten schreiben der Musik wunderbare Wirkungen zu, die Leidenschaften zu dämpfen und zu erregen, und die Rauigkeit der Sitten zu mildern. Polybius erzählt von den Arcadiern, daß sie, bey ihrer sonst so strengen Lebensart, dennoch die Jugend gezwungen, sich bis ins dreyßigste Jahr auf die Musik zu legen; und daß bey ihnen keine Unwissenheit in andern Künsten so schimpflich gewesen wäre, als die, nicht singen gelernt zu haben. Er macht zugleich die Anmerkung, daß ihre ersten Gesetzgeber hierbey die Absicht gehabt haben, die natürliche Wildheit der Arcadier zu zähmen, und durch die Musik ihre finstre und melancholische Gemüthsart zu erheitern, die ihnen ihr kaltes Klima eigen machte. Hingegen schreibt er die Wildheit und barbarischen Handlungen der Cynethier ihrer Unwissenheit in dieser Wissenschaft zu.

Allein, diese Musik, die Plato und Aristoteles so sehr empfahlen, war, wie uns Quinctilian sagt, nicht diejenige, wovon die Theater erklangen, und



welche die alten männlichen Tugenden in Ueppigkeit und Weichlichkeit verwandelte; sondern die, deren sich erhabene Leute bedienten, um das Lob andrer ihres gleichen zu verherrlichen. Plutarch selbst klagt verschiedentlich, daß die Neuern an die Stelle der männlichen, edlen und göttlichen Musik der Alten, die Theatralischen untergeschoben hätten, die nichts als Laster und Ausgelassenheit einflöße; und Plato dient ihn zum Zeugen, daß die Musik, die Mutter der Harmonie, des Wohlstandes und Vergnügens, uns nicht bloß zur Ergözung der Ohren, sondern darzu gegeben worden, Ordnung und Harmonie in der Seele wieder herzustellen.

Alles dieses führe ich aus keiner andern Ursache aus andern Schriftstellern hier an, als, um meinen Lesern einen richtigen und gründlichen Begriff vom Gebrauche der Tonkunst zu ihrer Gesundheit zu geben. Niemand wird nun noch zweifeln, daß sie eines solchen Gebrauchs fähig sey, da sie ein natürlicher Trieb der Menschen, ein Ausdruck und zugleich eine Schöpferinn und Führerin aller Leidenschaften, und eine Forme ist, nach welcher die Charaktere der Menschen gebildet werden. Als ein natürlicher Trieb der Menschen erleichtert sie dem Arbeitsmanne seine Arbeit, und macht ihm das Leben zur Lust, das er, wie ein Lastthier im schweresten Dienste der Welt vollbringen muß. Sie galt Johann, dem Seifensieder in Hagedorns Fabel, unendlich mehr, als die baaren 50 Thaler, die ihm ein reicher Nachbar, den sein steter Gesang im Schläfe störte, mit der Bedingung schenkte, sein Singen bey der Arbeit zu unterlassen. Herr, redete er den Nachbar an, dem er sein Geld wieder zustellte:

— — Herr, lehrt mich bessere Sachen,  
 Als statt des Singens, Geld bewachen.  
 Nehmt immer euren Bettel hin,  
 Und laßt mir meinen frohen Sinn.  
 Fahrt fort, mich heimlich zu beneiden.  
 Ich tausche nicht mit euren Freuden.  
 Der Himmel hat mich recht geliebt,  
 Der mir die Stimme wieder giebt.  
 Was ich gewesen, werd ich wieder.  
 Johann, der muntre Seifensieder.

Den Menschen, die in der Welt die Last des Schicksals am meisten fühlen müssen, hat die Natur, aus Erbarmen, den Geschmack und die geheime Neigung zum Gesange und zur Harmonie am lebhaftesten eingepreßt, damit sie  
 ihre

ihre schwache Freude in leidlichen Stunden ernähren, ihre Angst im Unglücke zerstreuen, und sich bey der Mühe und dem Ungemache der Arbeit trösten und erquicken können. Der Arbeitsmann vergißt bey dem schlechtesten Liede seine Mühseligkeiten; und mancher glaubt, aus Regungen der Andacht ein Lied zu singen, das er doch nur anstimmt, um seinem natürlichen Triebe zur Musik zu willfahren. Solchergestalt besitzt der Mensch an diesem Triebe ein natürliches Mittel, sich der Anfälle des Unmuths und der Schwermuth zu erwehren, die ihm sein Leben verkürzen, und seine Gesundheit in Gefahr setzen würden.

Daß durch die Leidenschaften oft Krankheiten verhütet und curirt werden können, ist eine so ausgemachte Sache, daß sie nichts weniger, als meines Beweises bedarf. Nun gehört aber die Musik unter die Mittel, welche die Leidenschaften erregen, vermehren, verändern und dirigiren. Sie muß also einen unstreitigen Einfluß in den Zustand der Gesundheit der Menschen haben. Dieses haben schon die alten Nationen eingesehn, und das, was sie uns von den Wirkungen der Musik in die Gesundheit erzählen, ist zwar oft übertrieben, aber beweiset doch immer, daß diese Wirkung sehr merklich seyn müsse. Es wird von einem gewissen Timotheus erzählt, daß er durch einen phrygischen Gesang den Alexander in solche Wuth gesetzt, daß er von der Tafel aufgestanden, und zu den Waffen gelaufen wäre, bis er endlich durch einen andern unterphrygischen Gesang wieder beruhigt worden. Eben so erzählt d' Embry in seinem Commentario über das Leben des Apollonius von Thyana, es habe der Musikus, Claudin der Jüngere, bey dem Belager des Duc de Joyeuse, 1581 eine Arie gesetzt, welche in einem Concerte, wo sie nach versucht worden, einen Edelmann gereizt, die Hand ans Gewehr zu legen, wobey er ganz laut geschworen, er könne sich unmöglich enthalten, sich mit Jemanden zu schlagen. Eine andere unterphrygische Arie aber habe ihn wieder besänftigt. Ich glaube gern, daß bey dem Alexander die Trunkenheit mehr gewirkt haben mag, als die Musik; und was den Edelmann betrifft, so kann das, was er für die Wirkung der ersten Arie ausgegeben, bloß der Stolz, einen Gegner zu suchen, und die Wirkung der letzten, die Furcht gewesen seyn, einen zu finden. Nichts destoweniger sehen wir noch aus der Erfahrung, daß die Tumulte der Musik die Soldaten zum Streite erhizen, und die Pferde selbst muthig machen. Was können sie also nicht bey einem Betrunknen oder Berückten, dessen Einbildungskraft in Flammen steht, ausrichten, wenn sie zur rechten Stunde auf sein Herz wirken.

Der Centaur, Chiron, besänftigte den wilden Charakter des Achills durch die Gewalt der Tonkunst; und David vertrieb mit den Tönen seiner Harfe den melancholischen Geist, welcher den König Saul ängstigte. Empedocles sieng an zu singen, um einen jungen rasenden Menschen zu besänftigen; und diese Beyspiele der Alten sind um desto weniger zu verachten, da nicht allein Asklepiades, ein griechischer Arzt, die Rasenden mit der Musik geheilt hat, sondern auch dieses noch in den allerneuesten Zeiten öfters geschieht. Herr D. Kähler hat in den Schriften der Königl. schwedischen Akademie der Wissenschaften bewiesen, daß die Raserey der Italiener, welche sie vom Stiche der Tarantelspinnen herleiten, nichts anders, als eine gemeine melancholische Raserey sey, und Jedermann weiß, daß dieselbe durch die Musik und den Tanz curirt werde. Man kann also den Tarantismus mit der Krankheit, welche in Deutschland der St. Veitstanz genennt wird, im Grunde für einerley halten, und der natürliche Trieb der St. Veitstänzer beweiset, daß die Musik über diese Art der Schwermuth eine große Gewalt haben müsse. Es giebt viel einzelne Beyspiele, die eben dasselbe beweisen. Ein gewisser Schottländer ward mit seinen dreyen Söhnen unglücklicher Weise in die Empörung 1715. verwickelt, und wagte voll Eifer für die Sache, die er für gerecht hielt, den größten Theil seines Vermögens für den Prätendenten. Als aber die Rebellen bey Dublin geschlagen wurden, blieben zween von seinen Söhnen, und er selbst fiel verwundet in die Hände seiner Feinde. Er ward gepflegt, und bey dem Leben erhalten, und man ließ ihn alsdann zu Edimburg für sich leben. Ehrgeiß und Betrübniß machten, daß er in ein Nervenfieber, und in eine solche Tiefsinnigkeit versiel, daß er nicht einmal Speise zu sich nehmen, noch mit Leuten reden wollte. Sein Arzt wußte, daß er sich vordem an der Harfe besonders ergötzt hatte, und ließ von einem der geschicktesten Harfenspieler dem Kranken einige seiner liebsten Stücke vorspielen. Bey den ersten Stücken schon zeigte der Kranke eine ungemeyne Bewegung am Körper und im Gemüthe; und da dieses Spiel täglich wiederholt wurde, so kam er endlich so weit, daß er von gemeinen Sachen redete, und bald darauf gute Speisen und Arzneyen zu sich nahm, bis er endlich vollkommen gesund ward. Bey allen Arten von Wahnwiß herrschen gewisse hinreißende Leidenschaften, und die Musik ist im Stande, dieselben zu besänftigen, und solchergestalt etwas zur Cur dieser Krankheit beizutragen. Daß die Musik diese Wirkung an den Leidenschaften durch eine natürliche Gewalt ausübe, lehrt das unverdächtige Beyspiel eines zweyjährigen Kindes von musikalischen Aeltern, welches sich bey einigen mun-

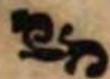
tern musikalischen Stücken sehr vergnügt bezeigte, so bald sich aber die tiefen und traurigen Töne hören ließen, melancholisch und betrübt wurde, bis es wieder etwas lustigeres hörte. Ist es nun wohl unglaublich, wenn uns Seneca vom Mäcen erzählt, es sey die Melancholie mit beständigem Wachen, in die er verfallen, nachdem er Augustus Liebe zu seiner Gemahlinn entdeckt hatte, und die in dreym Jahren weder der Wein, noch das Rauschen sanfter Wasserfälle, lindern konnten, zuletzt durch die sanften Töne entfernter Musik vertrieben, und seinen Augen der Schlaf wieder verschafft worden. In den Schriften der französischen Akademie der Wissenschaften werden zwey Beyspiele von Curen rasender Personen in hitzigen Fiebern angemerkt; und es war bey dem einen besonders merkwürdig, daß alle Zufälle des Fiebers inne hielten, so lange die Musik dauerte. Ich könnte eine große Menge solcher Geschichte erzählen, die gar nicht fabelhaft sind, und woraus eben daselbe erhellen würde, was ich schon aus den hier angeführten wenigen schließen kann, daß die Musik in allen eigentlich sogenannten Gemüthskrankheiten ein wahres Arzneymittel sey, welches unmittelbar in die Nerven, und hierdurch in die Seele und in den Körper zugleich wirkt. Daher finde ich den Gedanken eines gewissen englischen Schriftstellers gar nicht übertrieben, daß die Aerzte, die über Tollhäuser gesetzt sind, den Gebrauch der Musik mehr, als bisher gebräuchlich gewesen, mit ihren Arzneyen verbinden sollten. Es ist aber hierbey zu merken, daß dergleichen Aerzte selbst Kenner der Tonkunst seyn, und aus dem Zustande eines jeden Kranken zu urtheilen vermögend seyn müssen, welche Art der Leidenschaften in ihnen besänftigt oder erregt und unterhalten werden, und welche Arten der Musik hierzu erwählt werden müssen. Wer sich ohne diesen Unterschied die Regel machen wollte, die Gemüthskrankheiten mit Musik zu curiren, der würde eben so ungeheimt handeln, als wenn er sich vorsezte, alle Fieber mit Pulvern zu heilen. Hippocrates hat schon angemerkt, daß sich nicht jede Musik für Jedermann schicke.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Allegro.

Handwritten musical score for a multi-stemmed instrument, possibly a harpsichord or spinet, consisting of 12 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'tr' and 'ff'. The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat. The music concludes with a double bar line and repeat dots.



## Leipzig.

Mit Vergnügen haben wir unter der Menge galanter Claviercomponisten, die sich von der fast selten gewordenen, und der Orgel vorzüglich eigenen gebundenen Schreibart immer mehr entfernen, einen Mann kennen gelernt, der mit einer kleinen Sammlung von Orgelstücken auftritt, welche man geübten Organisten zum Muster und zur Nachahmung, Anfängern im Orgelspielen aber zur Uebung und zu fleißiger Betrachtung empfehlen kann. Der Organist zu Eisfeld, einem nicht sehr ansehnlichen Orte im Coburgischen, Herr Johann Christoph Conrad, hat allhier bey Herrn Breitkopf auf vier Bogen in Folio drucken lassen: Vorspiele unterschiedener Art für die Orgel. Diese Vorspiele sind so beschaffen, daß Herr Conrad, wenn er ein eben so geschickter Spieler als Componist ist, die Organistenstelle in der angesehensten freyen Reichsstadt verdient. Wir wollen unsern Ausspruch durch eine kurze Beschreibung seiner Arbeit rechtfertigen.

Den Anfang macht ein Trio im D dur, das in Ansehung des Gesanges eben so schön, als in Ansehung der Nachahmungen künstlich und wohl überlegt ist. Der darauf folgende Choral: Jesu meine Freude, ist thematisch, vermittelst eines doppelten Contrapunctes ausgeführt. Die Erfindung ist überaus glücklich, und die Ausarbeitung ungemein sorgfältig und fleißig.

Man kann eben das von der zweyten Ausführung dieses Chorals sagen. Es ist dem Herrn Conrad nicht gleich viel, was für einen Gedanken er zu seinem Vorspiele ergreift; es muß immer ein Gedanke seyn, den er durch die ganze Melodie des Chorals hindurch brauchen kann; und, wie uns dünkt, ist das die rechte und beste Art. Auf eben die Weise sind auch die Choräle: Gott des Himmels und der Erden, und O Jesu du edle Gabe, ausgeführt. Eine Fuge in C moll, die reich an Harmonie, an Zergliederungen, an Umkehrungen des Thematis ist, macht den Beschluß, und alle Kenner des Orgelspiels und einer reinen contrapunctischen Schreibart werden mit uns wünschen, daß der Herr Verf. mit seinen Arbeiten fleißig fortfahren möge; sie macht ihm Ehre, und kann von vielfältigem Nutzen seyn.

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Zwey und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 15ten October 1770.

Fortsetzung von der Musik, aus dem sechsten Theile  
des Arztes.

Da der Einfluß der Leidenschaften in den Zustand vieler Kranken eine große Gewalt äußert, so sieht man leicht, daß die Musik auch bey andern, als der eigentlichen Gemüthskrankheiten, gute Dienste werden leisten können. Dieses ist besonders von den Krankheiten der Nerven wahrscheinlich, weil die Musik unmittelbar durch dieselben wirkt. Doch kann es auch von andern Krankheiten behauptet werden, in so fern sie gewisse Leidenschaften verschlimmern. Man weiß, daß in Pestzeiten die Furcht mehr Leute tödte, als die Pest selbst. Hat es also wohl das Ansehen einer Fabel, wenn Thales, der Milesier, die Pest curirt haben soll, indem er auf der Zitter spielte? Kann nicht die Musik bey den Soldaten die Furcht vertreiben? Die Leute, welche vom Bisse toller oder giftiger Thiere rasen, stehen in vollen Flammen der Affekten, welche ihr Uebel unheilbar machen. Sollte diesen nicht die Musik nützlich seyn können? Gellius erwähnt in der That, daß Theophrast die Musik bey giftigen Schlangenbissen angepriesen; und Muhammed empfiehlt eben dieses Mittel in einer noch nicht aus dem Arabischen übersehten Schrift, welche den Titel führt: De medicina prophetae, wenn Jemand von einem Scorpione vergiftet worden ist. Man kann freylich auf solche Zeugnisse nicht zu viel trauen. Die Bisse der Schlangen und Scorpionen sind nicht allezeit giftig; und solche Leute können vielleicht auch ohne den Beystand der Musik gesund worden seyn. Inzwischen lehrt doch die Natur der Sache, daß die Musik in solchen Krankheiten nützlich seyn könnte, und giebt hierdurch den angeführten Geschichten eine natürliche Glaubwürdigkeit. Die gichtischen Schmerzen sind Nervenkrankheiten; und es kann also wohl Fälle geben, da eine wohlausgesuchte Musik dieselben lindert. Athenäus meldet, aus einem verlohrenen Buche Theophrasts, daß man durch



die phrygische Harmonie die Hüftgicht gehoben habe. Eben diese Cur der Hüftgicht, durch die Musik, bekräftigt auch Cælius Aurelianus. Man kann überhaupt sagen, daß ein Mittel in vielen, ja in den meisten Krankheiten mit Nutzen angebracht werden könne, das in die Leidenschaften so lebhaft wirkt, als die Musik. Serophilus sagte, er glaube, daß sich der Puls nach einem harmonischen Gesetze richte. So viel ist unstreitig, daß die Musik, in soferne sie die Leidenschaften dirigirt, den Puls verändern könne, wie sie selbst will; und dieses ist bey einem, der Geschmack an der Tonkunst hat, eben so wenig zu bewundern, als daß sich der Puls eines verliebten Mädchens verändert, so bald ihr ein schöner Jüngling zulispelt: Ich liebe Sie.

Dieser weite Umfang der Wirkungen der Tonkunst in der Arzneywissenschaft hat gemacht, daß einige Aerzte die Musik eben so, wie andere Arzneyen, zur Cur der Krankheiten überhaupt gebraucht haben. Xenocrates ist dafür bekannt, daß er seinen Kranken zuweilen ein Stückchen auf Instrumenten vorgespielt habe; und wer den mannichfaltigen Gebrauch dieser harmonischen Arzney in Krankheiten genauer kennen will, der kann viele heilsame Wirkungen davon bey Martianus Capella lesen. Roger Baco pries sie den Greisen zur Gemüthsermunterung in ihrem Alter an; und der Araber Rhazes glaubte, daß die Mutter sowohl sich selbst, als ihren noch ungebohrnen Kindern, diese Stärkung der Lebensgeister schuldig wären.

Aus allen diesen Gründen glaube ich gar nichts seltsames zu beginnen, wenn ich meinen Lesern sowohl die Erlernung, als auch die Anhörung der Musik, aus dem Bewegungsgrunde ihrer Gesundheit und Zufriedenheit anpreise. Ich habe in meinem 80sten Blatte gezeigt, wie vortheilhaft der Zustand sanfter Freuden und dauerhafter Lust der Gesundheit sey; und was für ein angenehmeres, kräftigeres und unschuldigeres Mittel könnte ich wohl hierzu vorschlagen, als die Tonkunst, die uns mit einer Gewalt ins Vergnügen hinreißt, welche wir lieben. Ein geschickter Tonkünstler nimmt unser Herz, das wir ihn freywillig geben, und führt es in alle die Dichterischen Entzückungen, die er aus seinen Tönen schafft, wenn er

— — Ist durch die Tiefen rauscht,  
 Wenn er in Bebungn ist lauscht,  
 Auf einmal in die Höhe dringet,  
 Ist Tief und Höh zusammen schlinget,  
 Ist durch die halben Töne schweift,  
 Gedanken auf Gedanken häuft,  
 Und in ein Trillo sich verläuft.

Der

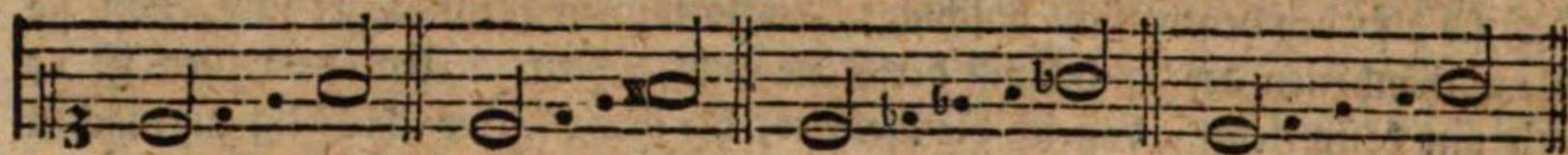
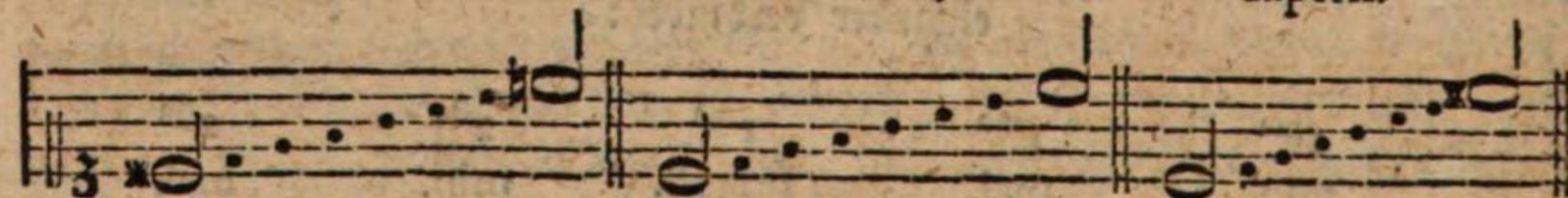
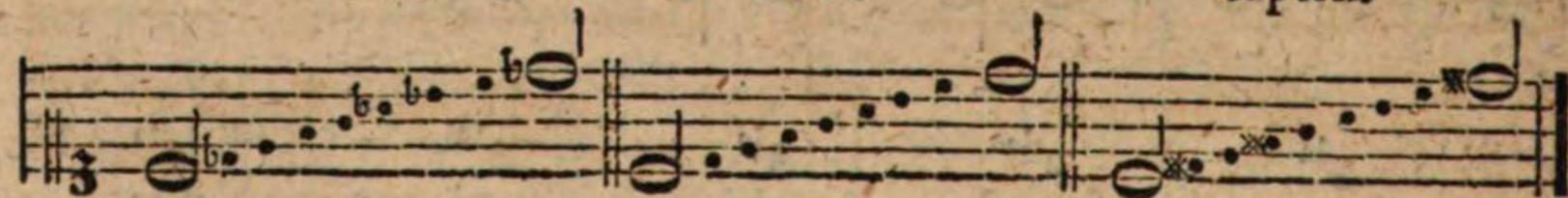
Der einzige Mangel bey dieser vergnügt machenden Arzney ist der, den alle Arzneyen haben, daß sie nur nach der Fähigkeit der Natur wirkt, und daß sie also bey denen nicht anschlägt, die so unmenschlich beohret sind, daß sie die Schönheiten der Dichtkunst der Töne nicht fühlen. Um deswillen ist es mir um desto lieber, daß ich die Aeltern, die ihre Kinder glücklich zu machen wünschen, durch einen medicinischen Bewegungsgrund, welcher zur Glückseligkeit eines Menschen so unentbehrlich ist, als Freude und Gesundheit, verpflichten kann, die alte vergessene Maxime der Griechen wiederum anzunehmen, und ihre Kinder zeitig in den Grundsätzen der Tonkunst unterrichten zu lassen. Der welse Sokrates, der in seiner Jugend hierinn versäumt worden war, konnte sich darüber so wenig zufrieden geben, daß er sich auch noch in seinem Alter in dieser Kunst unterrichten ließ.

## Vorzeige

in nachfolgendem Muster,

was für Con- und Dissonanzen von veränderlichen Stufen und Namen auf den Notenleitern entstehen, wenn man einerley Grund- und einerley Oberklang nach der verschiedenen Potestät ihrer beygesetzten  $\sharp$  und  $\flat$ , mit einander verbindet:

I <sup>ma</sup> min.	I <sup>ma</sup> mai.	I <sup>ma</sup> superfl.	2 <sup>da</sup> min.	2 <sup>da</sup> mai.
3 <sup>ia</sup> dimin.	2 <sup>da</sup> superfl.	3 <sup>ia</sup> min.	3 <sup>ia</sup> mai.	4 <sup>ta</sup> min.

4<sup>ta</sup>  
mai.4<sup>ta</sup>  
superfl.5<sup>ta</sup>  
min.5<sup>ta</sup>  
mai.6<sup>ta</sup>  
min.5<sup>ta</sup>  
superfl.6<sup>ta</sup>  
mai.7<sup>ma</sup>  
dimin.7<sup>ma</sup>  
min.6<sup>ta</sup>  
superfl.7<sup>ma</sup>  
mai.8<sup>va</sup>  
min.8<sup>va</sup>  
mai.8<sup>va</sup>  
superfl.9<sup>na</sup>  
min.9<sup>na</sup>  
mai.9<sup>na</sup>  
superfl.

# II. Anzeige

durch nachstehende Exempel,

wo diese Con. und Dissonanzen in den Klangleitern ihrer Tonarten vorkommen, und wie sie zu neuen Dissonanzen in andern Tonarten und deswegen auf verschiedene Art von dem Gehöre vernommen werden.

Die kleine Prime  $c$  und die große Prime  $c$   
 $cis$   $c$

sind unveränderlich, und kommen in G dur und moll also vor:

Two staves of music in G major and G minor. The top staff shows chords with the interval of a small prime (c) and a large prime (cis) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.

Two staves of music in F major and F minor. The top staff shows chords with the interval of a small prime (c) and a large prime (c) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.

Die vergrößerte Prime  $cis$  wird zur  
 $c$   
in G dur und moll:

kleinen Secunde des  
 $c$   
in F moll:

Two staves of music in G major and G minor. The top staff shows chords with the interval of an augmented prime (cis) and a minor second (c) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.

Two staves of music in F major and F minor. The top staff shows chords with the interval of an augmented prime (cis) and a minor second (c) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.

Die große Secunde  $d$  wird zur  
 $c$   
in C dur und moll:

verkleinerten Terzie  $d$   
 $his$   
in Fis moll:

Two staves of music in C major and C minor. The top staff shows chords with the interval of a large second (d) and a minor third (his) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.

Two staves of music in F# minor. The top staff shows chords with the interval of a large second (d) and a minor third (his) marked with 'x'. The bottom staff shows the corresponding scale with the same intervals marked.



Die kleine Terzie  $e^c$  wird zur vergrößerten Secunde  $dis^c$   
 in C moll: in E moll:

Die große Terzie  $e^c$  wird zur kleinen Quarte  $e^{his}$   
 in C dur: in Cis moll:

Die vergrößerte Quarte  $fis^c$  wird zur kleinen Quinte  $ges^c$   
 in G dur und moll: in Des dur und moll:

Die

Die kleine Sexte as

wird zur

vergrößerten Quinte gis

in C moll:

in A moll:

Die große Sexte a

wird zur

verkleinerten Septime a

in A moll:

in Cis-moll:

Die kleine Septime b

wird zur

vergrößerten Sexte ais

in F dur und moll:

in E moll:

Die



Die kleine Octave  $\bar{c}$  und große Octave  $\bar{c}$   
cis c

kommen als umgekehrte kleine und große Primen auch in G dur und moll also vor:

Die vergrößerte Octave  $\bar{cis}$  wird zur  
c  
 in D moll:

kleinen None des  $\bar{c}$   
c  
 in F moll:

Die große None  $\bar{d}$  und vergrößerte None  $\bar{dis}$   
c c

sind eine umgekehrte große, und vergrößerte Secunde in C dur und moll:



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Drey und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 22ten October 1770.

### Ueber die Bouffons, a) oder Streitigkeit über die Musik in Frankreich.

Sehe die Bouffons nach Paris kamen, war man über die italiänische Musik daselbst sehr uneinig. Sie gab im Jahre 1704 die erste Gelegenheit zum Streite, da die Vergleichung der Italiäner und Franzosen in Absicht auf die Musik und die Oper, heraus kam. b) Dieses Werk des Abts Raguenet, der sich sonst durch seine Geschichte des Cromwel, und des Marschalls von Turenne bekannt gemacht hat, war durch seine in Italien gethanen Reisen veranlaßt worden, und folglich eine übertriebene Lobeserhebung der Musik dieser Nation, ein Tribut der Erkänntlichkeit, für alle Ehre, die er bey ihr genossen hatte. Man hatte ihn besonders zu Rom mit dem Titel eines römischen Bürgers beehrt.

Er hält die italiänische Musik in allen Stücken für besser, als die französische: erstlich, in Ansehung der Sprache, als in welcher alle Sylben deutlich ausgesprochen werden; zweytens, in Ansehung des Feuers und der Kühnheit ihrer Componisten, der bezaubernden Schönheit ihrer Symphonien, des Gesanges ihrer Castraten, und der Erfindung der Maschinen. Er glaubt, daß nur die Italiäner alle erforderliche Geschicklichkeit zur Musik besitzen. „Die Sänger auf dem Plaze Navona zu Rom, und auf der Brücke Rialto zu Benedig, welche eben so viel bedeuten als unsere Sänger auf der neuen Brücke, setzen sich drey oder vier zusammen, um gewisse musikalische Stücke aufzuführen, und man hat in Frankreich Concerte, die nicht besser sind.“

Er

a) Ein Nahme, den man in Italien den Intermezsfängern beylegt.

b) Man findet diese Schrift in einer deutschen, und mit Anmerkungen versehenen, Uebersetzung im ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkonst. Eben daselbst ist auch eine derselben entgegen gesetzte Vertheidigung der französischen Musik vom Herrn Vieuville, deren unser Verfasser nicht gedenkt, zu lesen.



Er gesteht indeß, daß die Italiäner in Ansehung der Texte den Franzosen weichen müssen, und daß die französischen Opern eben so angenehm sind, als die ihrigen platt, ohne Verbindung und Absicht. Er giebt auch noch den französischen Opern in Ansehung der Chöre, der Divertissements, der Instrumentenspieler, der Tänzer und der Kleidungen den Vorzug. Alles übrige dieser Vergleichung ist eine heftige Critik des Geschmacks der Franzosen, und eine Satyre auf ihre größten Musiker.

Man weiß, wie viel Frankreich dem Lully schuldig ist. Ob er gleich ein Florentiner war, so rechnen die Franzosen ihn doch mit Recht unter ihre großen Männer. Unter ihnen hat sich sein Genie entwickelt.

Er kam in einem Alter von zehn oder zwölf Jahren nach Paris, und machte sich daselbst bald durch die gute Art, mit welcher er auf der Violine zu spielen wußte, bekannt. Die Prinzessin von Montpensier nahm ihn in ihre Dienste, schickte ihn aber wieder fort, als er einige Verse über eben die Materie, die in der Comödie, der galante Mercurius, in ein Räthsel gebracht ist, in Noten gesetzt hatte. Er kam hierauf in die königliche Capelle, ward Surintendant der Musik, und bekam im Jahre 1672 das Privilegium über die Opern. Sein Gesang ist natürlich, melodisch, angenehm und leicht; man kann ihn sehr leicht behalten.

Die Angriffe, die der Abt Raguenet zugleich auf den Vater der französischen Musik that, brachten alle Liebhaber wieder ihn auf. Sie setzten den Lully den besten italiänischen Meistern entgegen, zogen ihn selbst einem Bassani, Corelli, Buononcini vor, und schätzten ihn allemahl den berühmtesten Männern aus der neapolitanischen Schule gleich, welche damals die berühmteste und fruchtbarste in der Musik war.

Frenuse, ein angenehmer und galanter Schriftsteller, widerlegte geschwind diese Vergleichung, um den schädlichen Wirkungen zuvor zu kommen, die sie im Publico haben konnte, und die Ausländer zu warnen, daß sie sich keine falschen Begriffe von der französischen Musik machen möchten, wenn sie selbst einen Franzosen so falsch davon urtheilen sähen. Er gab seinem Werke den Titel: Vergleichung der italiänischen Musik mit der französischen. c)

Frenuse zeigt darinne so gleich, wie die Schriftsteller oft eine Sache übertreiben, mehr um Aufsehen zu machen, als ihre Leser zu belehren. Er  
unter-

c) Dieses und das vorher genannte Werk haben viel Aehnlichkeit in Ansehung des Titels: jener braucht das Wort Parallele, und dieser Comparaison.

untersucht hernach den Geschmack beyder Nationen in der Musik, und entscheidet die Sache zum Vortheile der Franzosen.

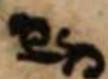
Der Abt Raguenet behauptete anderweit, was er einmal vor den Italiänern gesagt hatte. Er gab eine Vertheidigung seiner Vergleichung heraus. Frenuse schrieb aufs neue, und beyde fuhren mit Feindseligkeiten einige Zeit gegen einander fort.

Verschiedene Liebhaber mengten sich in diesen Streit; unter andern der Arzt Andry und Fontenelle. Die italiänische Musik ward von ihnen sehr erhoben. Frenuse, ganz in Verzweiflung, daß nicht alle seiner Meinung befielen, und versichert, daß dieser Geschmack nicht lange dauern würde, ließ sich einfallen, einen Propheten vorzustellen, und zu sagen, daß binnen zehn Jahren man die italiänische Musik in Frankreich eben so ansehen würde, als die Acrostichen und Anagrammata.

Er starb zu seinem Glücke im Jahre 1707 in der Blüte seines Alters; sonst würde er von der Falschheit seiner Prophezeihung überführt worden seyn, als im Jahre 1752 die Bouffons nach Paris kamen, und ungemeinen Beyfall fanden; ein merkwürdiges Jahr für die Musik, in welchem man, so wie in dem Schleuderkriege, Bürger gegen Bürger aufgebracht, einander verfolgen, und, wenn es möglich gewesen wäre, erwürgen sahe.

Diese italiänische Intermezzsänger hatten in verschiedenen deutschen Städten gesungen, ehe sie nach Paris kamen; sie hatten aber nirgends großen Vortheil gehabt. Das beste, was sie hatten, war ein Sänger und eine Sängerin, die eben nicht die vorzüglichsten waren, aber dem ohngeachtet gefielen; der erste, Manelli, durch die Minen, die er machte, und die sehr comisch waren, und denn durch die Richtigkeit und Gewißheit in seiner Kunst; die andere aber, Mademoiselle Tonelli, durch ihre Jugend und ihr gutes Ansehen, durch die Leichtigkeit, Klarheit und bewundernswürdige Reinigkeit ihrer Stimme.

Sie machten auf dem Operntheater den Versuch, und stellten die besten italiänischen Zwischenspiele vor, um zu sehen, ob sie den Zuschauern gefielen. Es wurden alle Stücke sehr wohl aufgenommen, und besonders la Serva Padrona von dem vortrefflichen Pergolesi. Die ganze Nation war damals von der italiänischen Musik bezaubert, und es würde sehr zur Unzeit gewesen seyn, wenn man dieselbe hätte verächtlich machen wollen. Die Verblendung verschwand aber nach und nach von selbst; man überlegte, untersuchte, verglich; viele Liebhaber kamen wieder zu unserer Musik zurück, andere aber blieben bey



der italiänischen. Es entstanden also zwey Parthenen, die Bouffonisten und Antibouffonisten.

Man erinnert sich hierbey an den lächerlichen Streit im Monde, wovon uns Cyrano de Bergerac Nachricht giebt, und an die beyden Factionen, die lunarische und antilunarische, welche daselbst entstanden. Die Bouffonisten und Antibouffonisten hatten zwey oder drey Personen zu Anführern, denen zu Gefallen sie alles, entweder für göttlich und bezaubernd, oder für platt und abscheulich ausgaben. Jede Parthen hatte ihren abgesonderten Platz im Parterre der Oper. Die einen, das ist die Philosophen und schönen Geister, oder die sich wenigstens so nannten, setzten sich neben die Loge der Königin; die andern, oder die Lullisten aber, neben die Loge des Königs.

Aus diesen beyden Winkeln nun, die man für zwey feindliche einander entgegen stehende Lager ansehen kann, gab man auf einander Achtung, und führte einen der sonderbarsten Kriege. Der erste Angriff (denn ich rechne den Brief über die Omphale für nichts) geschah mit einer lebhaften und lustigen kleinen Schrift, d) unter dem Nahmen des Kleinen Propheten von Böhmischbroda; eine unverschämte Nachahmung der geheiligten Schreibart der Propheten. Diese Critik erstreckte sich auf alle Theile der französischen Oper; auf das Theater, die Auszierungen, die Erleuchtung, das Orchester, die Musik, die Poesie, die Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, ohne Zahl und ohne Ende.

Der Verfasser läßt dem Heliot, dem Marivaux des Gesanges, wie sich ein witziger Kopf ausdrückt, Gerechtigkeit wiederfahren; er lobt die leichte und helle Stimme der Mademoiselle Fel, die Geschicklichkeit des Dupre im Tanzen, das Genie des vornehmsten französischen Componisten; alles andere aber macht er lächerlich.

Seine Einbildungskraft stellt ihm einen Holzhacker an der Spitze der Oper vor; Zimmerleute, welche die Chöre in den Caisson bringen; Sängerinnen, vor deren unsinnigem Geschrey, aufgeschwollenen Adern und purpurrothem Gesichte man erschrickt; Sänger, welche meckern und gurgeln, anstatt zu singen, und in einem Alter von sechzig Jahren noch den Jüngling vorstellen. Er findet in den Compositionen des Lully eine unerträgliche Monotonie, die ihm weit elender vorkommt, als der e) widerwärtige Gesang in den Kirchen  
der

d) Der Verfasser derselben war ein Deutscher, Herr Grim, Secretär des Herrn Grafen von Friesen.

e) Ich weiß nicht, was der Autor unter dem maussade chant des églises d'Allemagne eigentlich versteht. Meynt er den Gesang des Priesters am Altare?  
dieser

der Deutschen; überall etwas abgeschmacktes und widersinnliches in den Opern und Tänzen, in denen Schatten, Feyen und Geistern derselben, Ungeheuer, die alle aus dem Gehirn unserer neumodischen Dichter entspringen; in den kindischen Vorstellungen des Donners, des Blißes und der Stürme; endlich eine ununterbrochene Reihe von Ausschweifungen seit achtzig Jahren.

Der kleine Prophet von Böhmischbroda sieht sich unvermuthet aus einer dunkeln und kalten Scheune in einen erleuchteten Saal versetzt, wo alles von Stimmen und Instrumenten widerschallt. Er verstand sich auf die Musik, und war selbst Componist. Die Musik, die er da hört, kommt ihm abscheulich vor; er kündigt daher, von Seiten des Gottes, der ihn zu einem von Natur artigen und aufgeräumten Volke schickt, demselben an, daß dasselbe diese abscheuliche Cacophonie abzuschaffen, eine gute Musik einzuführen, und ohne Aufschub die göttliche Sendung des Dieners Manelli zu erkennen habe, in dessen Ermangelung, und wenn man sich halsstarrig bezeugt, die Strafe nicht ausbleiben wird. Der Opernsaal wird wieder zum Ballhause, und die geschicktesten Leute werden zu Dummköpfen werden; sie werden so verhärtete Ohren haben, wie das Horn eines Auerochsen, und nichts schön finden, als die Leclüses, Ratons und die Bänkelsänger auf gen Märkten.

Da auf diese Weise Propheten neben der Loge der Königin entstanden, so durfte es nothwendig der Loge des Königs auch nicht an solchen fehlen. Es stand demnach gegen den kleinen Propheten der große Prophet Monet auf. Dieser verwünschte und verbannete den andern, vergötterte den Lully, Compra, Destouches. Er warnte alle Welt, sich vor dem Diener Manelli und der Signora Tonelli in Acht zu nehmen, und bewies die Verwerfung der französischen Nation dadurch, daß sie die elendesten italiänischen Banden mit so viel Beyfall aufgenommen habe.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Uu 3

Nach

dieser ist zwar monotonisch, aber nicht widerwärtig, wenn nicht der Sänger daran Schuld ist; meynt er unsere geistlichen Lieder, so muß er in der That nicht verstehen, was harmonisch und melodisch sey; trifft sein Tadel aber unsere Kirchenmusiken, so müssen wir freylich wohl gestehen, daß sie öfters in großen Städten schlecht genung, in kleinen Städten aber noch schlechter seyn.

## Nachricht von der Orgelbaukunst.

§. 1. Die Mensuration ist der wichtigste Punkt in der vortrefflichen Orgelbaukunst, und gründet sich auf die Arithmetik und Geometrie.

§. 2. Die Orgelpfeifen müssen ganz anders berechnet und gemessen werden, als die Intervallen auf dem Monochord, denn die Saite auf dem Monochord behält ihre Dicke, aber die Orgelpfeifen verändern ihre Weite.

§. 3. Das Intervall der Octave kann der Weite nach nicht in dem Verhältniß 1:2 stehen, denn sonst würden die Pfeifen in der Tiefe entweder allzuweit, oder in der Höhe allzu enge; die Gleichheit der Töne verbietet solches.

§. 4. Kann die Octave der Weite nach nicht in ratione dupla 1:2 stehen, so kann sie auch der Länge nach nicht darinnen stehen bleiben, denn wenn das  $c =$  einen Fuß lang geschähet wird, so muß das  $C$  länger als 8 Fuß werden, weil es, gegen das  $c =$  gerechnet, über 2 Zoll an der Länge gewinnt; folglich muß man entweder vor die Octave einen andern Verhältniß suchen, oder den Verhältniß 1:2 bey der Weite einem andern Intervalle zueignen.

§. 5. Der andere Weg ist der bequemste, und zwar kann man wenigstens dreyerley Arten haben, nachdem man viel Raum und Geld zu verbauen hat; oder nachdem man mehr auf die Gravität als auf die Lieblichkeit sein Absehen richtet. Enge Mensuren klingen lieblicher als die weiten, aber nicht so prächtig und stark.

§. 6. Eine Mensuration zu berechnen langet die Regel de Tri nicht zu, sondern man muß die Extraction der Wurzeln und Logarithmik zu Hülfe nehmen.

§. 7. Ist die Weite bestimmt, so muß sich nach solcher auch die Länge richten. Die Weite einer falsch bestimmten Länge zu suchen, wie Bendeler im vorigen Jahrhunderte gethan hat, gehet nicht an, zumahl wenn man nur die Rationes 1:2 und 1:3 mit dem falsch vertheilten Commate 80:81 darzu nimmt, und solches nur unter 3 bis 4 Quinten vertheilt, und 8 bis 9 Quinten natürlich rein läffet.

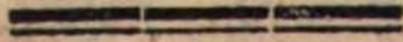
§. 8. Finden sich nun Orgel-Patronen und Bau-Directores, Organisten und andere curiose Musici, dergl. Orgelmacher nebst ihren Gesellen und Lehrlingen, die von dieser geheim gehaltenen Kunst der Mensuration zuverlässigen mathematischen Unterricht verlangen: so wird Ihnen hierdurch resp. unterthänig, gehorsamst und dienstfreundlich vermeldet, daß Sie bey dem Hoforganist.





Allegretto.

The musical score is written for two staves per system. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The notation includes various note values, rests, and slurs. Trills are indicated with 'tr' above notes in several systems. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Bier und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 29ten October 1770.

### Fortsetzung über die Bouffons.

Die Bouffons spielten unterdessen wechselsweise mit unsern Acteuren. Die einen stellten la finta Cameraria, la Donna superba, la scaltra Gouvernatrice vor; und die andern Acis und Galathea, Arethusa und das Ballet zu Tempe. Die Vergleichung gereichte der italiänischen Musik zum Vortheile. Die Freunde der unsrigen waren niedergeschlagen; sie sahen sich aber durch die Oper Titan und Aurora wieder gerochen. Die Poesie war vom Abt de la Marre, a) und Mondonville hatte sie in Musik gesetzt.

Die Neigung zu den Bouffons fieng nun auch an abzunehmen. Die neue Oper war ein schrecklicher Strich für den Winkel an der Loge der Königin, deren Bewohner sich nun allenthalben, selbst auf den Treppen herum zerstreueten. Man verglich die merkwürdigsten Stellen der comischen Oper mit den neuen und rührenden Schönheiten der Oper Titan und Aurora, und fand in jenen nichts, als italiänischen Unsinn; z. E. die Ungeduld des Manelli, weil man ihm seine Chokolade noch nicht bringt; den klugen Einfall des Menschen, der seinen Verstand verlohren hat, den er in der Tasche sucht, und an dessen Statt Sperlinge in derselben findet; das Quatuor von den Sylben ti, te, ta, to; das nachgeahmte Geräusch einer Uhr, eines Topfs der am Feuer steht, oder der oft wiederholten Stöße eines Mörsels.

Ein Bouffonist, der seine zerstreute Schaar wieder zusammen bringen wollte, gab geschwind eine Schrift unter dem Titel heraus: Ausspruch des Amphitheaters der Oper in dem Streite der beyden Logenwinkel. Dieser Ausspruch war sehr ungerecht: Der Verfasser sprach den Antibouffonisten Wis, Verstand, und alles ab, und räumte dagegen nur der Gegenparthey

a) Er starb zu Prag, allwo er in einem hitzigen Fieber von einem Fenster im zweyten Stockwerk herunter sprang, und dabey sagte: In diesem Lande sind die zweyten Etagen ziemlich hoch.



they alle diese Eigenschafften ein. Er vermahnete die letztern, ihren Eifer zu verdoppeln, so viel Profelyten zu machen, als sie könnten, die Schildwache zu verachten, die ihr aufrührerisches Gemurmel nicht leiden wollte, und zu einem gewissen Abte von dieser Parthey sagte: „Neden sie sachte, Herr Abt! . . . „Aber, Herr Abt, reden sie doch nicht laut, sie glauben vielleicht, daß sie in „der Kirche sind.“

Nichts war im Stande, die Bouffons wieder in Ansehen zu bringen. Alle diejenigen, von beyden Geschlechtern, die im Besitze waren, Moden empor zu bringen und zu verbannen, giengen nicht mehr in ihre Vorstellungen. Die Einnahme der italiänischen Intermezzos fieng daher an sehr abzunehmen; dagegen nahm sie bey der französischen Oper alle Tage zu. Da also den italiänischen Sängern das Geld zu fehlen anfieng, so blieben sie zum Abzuge und kehrten wieder zurück nach Deutschland. Ihr Anhang behauptete zwar, daß sie sich noch länger hätten halten können; man habe sie aber fortschicken müssen, so wie ehemals Titus seine Maitresse fortschicken mußte, um nämlich die Römer zu besänftigen.

Es haben sich nach diesem noch andere Intermezzosänger auf dem italiänischen Comödientheater gezeigt, und der Beyfall, den beyde Sänger, Herr und Demoiselle Deamici, fanden, gab zu der Besorgniß Anlaß, daß der Krieg wieder vom neuen angehen möchte. Aber alles, was diese letzte Gährung hervor brachte, war nichts, als die letzten Flammen eines ausgeleerten feuerspendenden Berges.

Der Abzug der ersten italiänischen Sänger ward mit einem schrecklichen Stoße für die französische Musik, mit dem bekannten Briefe des Rousseau über diese Musik begleitet. Dieser tugendhafte Misantrop, dieser sonderbare Philosoph trat auf, um das Verdienst derjenigen Sänger zu zeigen, die man jetzt verlohren hatte. Er zog heftig wieder die Nation los, welche Personen wieder fortschickte, die allein Besitzer des guten Geschmacks im Singen waren. Er wollte zugleich beweisen, daß wir weder eine gute Musik hätten, noch haben könnten.

Die Ursache findet er in unserer Sprache, als welche nicht so sanft, klingend, harmonisch und freyer Wendungen fähig ist, wie die italiänische. Er kommt hierauf auf das Rauhe und Harte gewisser Stücke in der Poesie. Das Zusammenstoßen unserer Consonanten, fährt er fort, und besonders unserer stummen e, verursacht zu öftere Cadenzen, oder falsche und ungeschickte Modulationen. Unsere Componisten haben noch nicht die Freyheit, welche die italiänischen haben; sich vom Sinne der Worte zu entfernen, um mit einer Bewegung,

gung, wie sie ihnen gefällt, alle Empfindungen auszudrücken, und alle Charactere zu mahlen. Unsere Sprache hat endlich keine Prosodie, unsere Musik kann daher keine festgesetzte tactmäßige Bewegung haben.

Die unangenehmen und harten Dinge, die dieser Bouffonist vorbrachte, waren in Ansehung der Art, mit welcher er sie sagte, noch beleidigender. Alles ward gegen ihn aufgebracht, und das Geschrey verdoppelte sich. Spöttereyen, anzügliche Reden, satyrische Kupferstiche, Liederchen, alles, wodurch man einen lächerlich machen kann, ward hervor gesucht. Man hörte überall den Johann Jacob erwähnen.

Man trieb ein Gespötte mit seiner Armuth, mit seiner Wohnung unter dem Dache, mit seinen alten Kleidern, mit seinen Hemden ohne Manschetten, mit seiner Gewohnheit ohne Degen zu gehen, mit seiner Verachtung des Geldes, mit seinen musikalischen Compositionen, die er zum Verkauf machte. Man stellte ihn so gar auf dem französischen Theater, in dem Stücke, die Feyen, vor. Er war selbst dabey gegenwärtig, zeigte sich, als ein neuer Socrates, allen Zuschauern, und gab zu allen Spöttereyen über ihn seinen Beyfall. Die Operisten ließen ihn nicht mehr frey hinein gehen, ohne an seinen Devin de vilage zu gedenken, welcher den größten Beyfall gehabt hatte. Sie trieben ihre Rache noch weiter: sie hiengen ihn, wie man sagt, im Bildnisse über dem Orchestre auf. Er selbst schien den Augenblick zu sehen, wo man ihn ums Leben bringen würde. Der Policeny lieutenant mußte, bey der Vorstellung einer gewissen Oper, immer auf ihn Achtung geben lassen. Man war so wider den Rousseau aufgebracht, daß man ihn mit der Nachteule verglich, die man mitten in dem Bassin der Fontaine, am Eingange des Labyrinths zu Versailles sieht. Auf diesen Vogel, der durch seinen Gesang und seine Federn den andern Vögeln verhaßt geworden ist, lassen die andern, die auf hohen Zweigen sitzen, Wasser auf hunderterley Art herunter fallen.

Persönlichkeiten aber sind keine Gründe. Man sehe demnach, wie man es anfieng, um zu beweisen, daß wir eine gute Musik haben. Die beste Musik, sagte man, ist diejenige, welche am besten ausdrückt und mahlt. Alle Theile der Musik, die Melodie oder der Gesang, die Harmonie oder das Accompagnement, die Bewegung oder der Tact, müssen die Nachahmung der Natur zur Absicht haben: welche Musik erreicht nun diese Absicht besser, als die unsrige?

Man wollte nichts von der Musik der Alten erwähnen, von welcher uns einige Gelehrte so viel Wunderdinge erzählen. Sie versichern uns, daß ein Componist ehemals alle Leidenschafften habe rege machen können; daß er einen



Menschen sanftmüthig oder rasend, witzig oder dumm, keusch oder unverschämt gemacht habe. Man blieb bloß bey der italiänischen Musik stehen, die man weniger ausdrückend, weniger mahlerisch, weniger mit großen und schönen Bildern erfüllt fand, als die unserige. Man hielt ihre Componisten für eben das in der Musik, was Seneca und Plinius in der Beredsamkeit waren. Die französische Musik ward unter dem Bilde einer Frau vorgestellt, an welcher man überall eine edele Einfalt, Anständigkeit, Ueberlegung und Annehmlichkeiten gewahr wird; die italiänische hingegen ward mit einem Frauenzimmer verglichen, das lebhaft, muthwillig, eigensinnig und affectirt ist.

Von der wirklichen Existenz einer guten französischen Musik kamen die Antibouffonisten nun auf die Möglichkeit derselben. Ihrer Meynung nach sollte sich jede Sprache zum Singen schicken, die deutsche so wohl, als die tartarische und iroquösische. Der Gesang, sagten sie, hängt von dem Genie des Componisten, nicht aber vom Genie der Sprache ab. Die Worte dienen nur den Gegenstand zu bezeichnen, den der Componist hat mahlen wollen; oder die Empfindung zu nennen, die derselbe hat erregen wollen. Sie sind nur die Auslegung eines Gemäldes, und ein gutes Gemälde würde immer noch ein gutes Gemälde seyn, wenn gleich die Auslegung fehlerhaft wäre.

Mit eben so großer Hitze widerlegte man auch die Vorschläge, die Rousseau zur Verbesserung des Accompagnements, der Symphonien, der Duetten, der Chöre, der Monologen, der Stimmen der Sänger, der Compositionen und der Gedichte überhaupt gethan hatte.

Aber alle Künste, sagten die Freunde der italiänischen Musik, sind in Italien zur Vollkommenheit gelangt; die Kunst zu singen ist daher bey ihnen zu gleichem Grade der Vollkommenheit gebracht worden; die italiänische Musik schickt sich für alle Länder, sie schickt sich daher auch für das unsrige. Man antwortete hierauf folgendes: Alle Künste blüheten unter Ludwig XIV; wie sollte denn die Musik allein ohne Verbesserung geblieben seyn? Wir haben, des Beyspiels unserer Nachbarn ungeachtet, die italiänische Musik verworfen; sie muß demnach etwas haben, daß sich mit unserm Geschmacke und Genie nicht verträgt. Wenn auch endlich unsere Musik offenbar schlecht seyn sollte, so müßten wir uns doch bedenken, ehe wir eine andere annähmen; aus eben dem Grunde, aus welchem die Engländer, nachdem sie sich von dem ächten dramatischen Geschmacke entfernt haben, bey ihrem eigenthümlichen Geschmacke bleiben, und den Shakespear allen andern vorziehen. Eine schlechte Ursache, die ich mit Stillschweigen übergangen haben würde, wenn ich nicht Beweis und Gegenbeweis getreulich anzeigen müßte.

Dieser

Dieser musikalische Streit, und die dadurch veranlaßten Schrifften, waren beynahe vergessen, das Feuer war gelöscht, und die Aufmerksamkeit der parisischen Müßiggänger hatte sich zu denen wichtigern europäischen Staatsbegebenheiten gewendet, als der Herr d'Alembert sich diese Augenblicke zu Nuße machte, um die vorgeschlagene Veränderung einzuführen. Er hat der Musik diejenige Freyheit zu verschaffen gesucht, die so viel andere durch ihre Schrifften der Handlung, denen Heyrathen, der Presse, und der gemahlten Leinwand versichert haben.

Ob er nun gleich wider einen alten eingewurzelten Aberglauben, wider die Thorheit, uns zu Slaven unserer Vergnügungen zu machen, eifert, so geht er doch nicht so gar weit, als der Genfer Sittenrichter, den alle für einen Stöhrer der öffentlichen Ruhe ansahen. Er behauptet nicht, daß wir keine Musik haben, noch haben können. D'Alembert sagt nur, daß wir keine haben, aber sehr leicht eine haben könnten.

In Ansehung des ersten Puncts gründet er sich auf den Mangel des Ausdrucks in unserer Musik. Er führt dabey eine Stelle aus der Encyclopedie an, wo gezeigt wird, daß der Gesang der Medusa im Perseus sich eben so gut zu einem ganz entgegen gesetzten Character schicken würde. Das kann wohl seyn, hat man ihm darauf geantwortet; aber die italiänische Musik hat eben diesen Fehler. Eine pathetische Arie, die ursprünglich für einen dem Orestes an Wuth ähnlichen Character gesetzt war, ist nach diesem in einem Intermez zur Vorstellung der boshafsten Freude eines Kammermägdechens gebraucht worden.

Den zweyten Punct betreffend, schlägt der Herr d'Alembert gleich ein Hülfsmittel wider das Uebel vor. Um eine gute Musik zu haben, sagt er, dürfen wir nur die italiänische nach unserer Sprache bequemen. Ein geschickter Musicus hat schon einen glücklichen Versuch gemacht; er hat ihn aber mit einem sehr schlechten Stücke, mit abgeschmackten und niedrigen Worten gemacht. Der Herr d'Alembert wünscht, daß man mit der italiänischen Musik einen edlern Gebrauch machen, und ihre Reichthümer besser zu nußen wissen möchte.

Wenn man sie zu einer niedrigen Sprache braucht, sagt er, so verfehlt sie ihren Endzweck, und macht nicht den gehörigen Eindruck. Dagegen behaupten wieder andere, daß sie sich gar nicht an die Worte binde, und auf keine Weise sich nach dem Poeten richte: ihre Feinde nehmen daher Gelegenheit zu verlangen, daß ihr Parthengänger sich wenigstens erst über die Wirkungen, die sie hervor zu bringen fähig ist, vergleichen müßten, ehe man dieselbe annehmen könnte.



Alle diese wider den Rath des Herrn d' Alembert gemachten Einwürfe, haben nicht verhindert, daß man denselben nicht seit kurzem in Italien, auf dem Theater zu Parma, ausgeführt hätte. Man hat die französische Oper mit der italiänischen vereinigt, welche seit hundert Jahren nichts weiter als ein Concert war, auf welches niemand achtete. Man hat beyde Arten in eine zusammen genommen, und die Parmesaner haben ein großes Vergnügen dabey empfunden. Der Urheber dieser neuen Gattung ist der berühmte Abt Frugosini. Er hat zwey Versuche heraus gegeben, den Hippolytus und Aricie, hernach den Castor und Pollux. Man schmeichelt sich durch dieses Mittel, durch diese Vereinigung des Erhabenen in der italiänischen Musik mit dem Angenehmen und Wunderbaren, aus welchem das französische Drama besteht, der wahren Vollkommenheit in dieser Kunst am nächsten zu kommen.

Wir mögen nun in der Musik den guten oder den schlechten Geschmack gehabt haben, so hat doch der Auftritt der italiänischen Sänger in Paris denen Componisten nicht anders als nützlich seyn können. Die Kunst selbst konnte eben so viel gewinnen, als die Nation Vergnügen davon hatte. Lully gestand bey seinem Tode, daß er viel weiter sähe, als er es gebracht habe. Vielleicht sieht bald ein neues und glücklicheres Genie noch über die Gränzen der heutigen Musik hinaus.

Die Vermuthung gereicht dem Herrn Rameau nicht zur Schande; man muß ihm Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Wer zweifelt daran, daß er nicht mehr gethan, als zu thun übrig gelassen haben sollte? Er macht seinen Zeiten Ehre. Man muß ihn in seiner Art für einen eben so großen Mann halten, als den Cartesius und Newton in den ihrigen. Wo sahe vor ihm ein Musicus seine Kunst mit philosophischen Augen an? Er hat die physicalischen Grundsätze derselben untersucht. Welche Harmonie! Was für Annehmlichkeiten in seinem Gesange! Nichts hat der Ehre dieses schöpferischen b) und an Fruchtbarkeit dem Lully gleichen Genie gefehlt. Wie vielen Verfolgungen und Cabalen ist er nicht ausgesetzt gewesen! c) Ham-

b) Rameau giebt sich bloß mit Sachen des Genies und der Erfindung ab. Als er einst mit verschiedenen Gelehrten in Gesellschaft speiste, kam man über die Geschichte zu reden. Rameau, der keine stumme Person dabey vorstellen wollte, machte einen abscheulichen Anachronismus. Als man nun darüber lachte, sagte er; „Meine Herren, ist es denn eine so große Ehre, eine geschene Sache zu wissen? Man darf ja nur die Nase in ein Buch stecken: Über worinne besteht das wahre Verdienst? In der Einbildungskraft, und in der so seltenen Eigenschaft, Schöpfer zu seyn.“

c) Folgende Verse müssen in der äußersten Hitze und Wuth gemacht seyn:

## Hamburg.

Von dem beliebten musikalischen Vielerley haben wir wiederum einige Stücke anzuzeigen. Das sieben und dreyßigste Stück liefert den Schluß zu dem in den vorigen Stücken enthaltenen Trio auf zwei Violinen vom Herrn Concertmeister Graun. Sodann folgt eine für das Clavier gearbeitete Sinfonie vom Herrn Capellmeister Bach. Alles in derselben ist neu, prächtig und schön. Gewisse Componisten, die aus zehnerley abgedroschenen Gedanken ihre rasselnden Sinfonien zusammen setzen, können hier lernen, was ein Hauptgedanke sey, wie sie in den Wendungen durch verschiedene Tonarten, bald ganz, bald zum Theil, Gebrauch davon machen, und was für ein Verhältniß die neu hinzu kommenden Nebengedanken zu diesem Hauptthema haben sollen. Ein kleines Solfeggio oder Präludium von eben diesem Componisten füllet den übrigen Raum der 156 Seite im 39ten Stücke an. Eine artige italiänische Canzonetta von 32 vierzeiligen Strophen hat der Herr Concertmeister Graun componirt, und man findet sie zu Anfange des 40ten Stückes. Sie hat einen leichten und angenehmen Gesang, wider den selbst ein Italiäner nichts einzuwenden haben wird. Das darauf folgende Trio des Herrn Concertmeisters Götz in Zerbst hat eine gar ernsthaftte und gute Mine; da auf den drey Seiten des Bogens aber der erste Satz noch nicht ganz ist, so enthalten wir uns weiter etwas davon zu sagen, und versparen es, bis wir die Fortsetzung dazu erhalten. Den Fugentliebhabern können wir indeß im Voraus eine kleine Freude machen, und ihnen sagen, daß der erste Satz dieses Trio so etwas sey.

Wir freuen uns übrigens über die fleißige Fortsetzung dieser nützlichen und angenehmen Sammlung, von der wir lange noch viel Gutes zu sagen Gelegenheit zu haben wünschen. Hier in Leipzig ist dieses musikalische Vielerley bey dem Buchhändler Herrn Zilscher zu haben.

## Minuetto.

Si le difficile est le beau,	N'étoit que la pure nature,
C'est un grand homme que Rameau;	Dont l'art est l'unique tableau,
Mais si le beau, par aventure,	C'est un sot homme que Rameau.

„Wenn das Schwere schön ist, so ist Rameau ein großer Mann; wenn aber das Schöne, wie es wohl seyn kann, die bloße Natur, und die Kunst der getreue Abdruck derselben wäre, so ist Rameau ein Schöpfer.“



## Minuetto.

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece with similar notation. The score features various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), and ornaments. The notation is handwritten and includes some decorative elements like slurs and accents. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

848

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

---

## Fünf und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 5ten November 1770.

---

### Ueber die Oper aus Marmontels Dichtkunst.

Der Character der Epopee ist, daß sie die Scene der Tragödie in die Einbildungskraft des Lesers überträgt. Hier ruht sie ihre weite Bühne, vergrößert, verändert ihre Gemälde, breitet sich in der Erdichtung aus, und ziehet nach ihrem Gefallen alle Triebfedern des Wunderbaren zu Hülfe. In der Oper versucht die tragische Muse, neidisch auf die Vorzüge, welche die epische vor sich hat, ihr gleich, oder vielmehr ihr zuvor zu kommen, indem sie das in der That, wenigstens den Sinnen, vorstellt, was diese nur in der Einbildung mahlt. Um diese Abänderung wohl zu bemerken, nehme man an, daß man auf dem Theater eine phöniciſche Königin gesehen: aber daß diese durch ihre Reize und Schönheit die tapfersten Anführer des Gottfrieds eingenommen, und für sich interessirt; sogar einige derselben an ihren Hof gelockt, daselbst dem hitzigen Reinald eine Freystadt bey seiner Ungnade gegeben, ihn geliebt, für ihn alles gethan, und endlich gesehen habe, wie er sich den Vergnügungen entreißt, um den Schritten des Ruhms zu folgen; so hat man das Subject der Armide in der Tragödie. Der epische Dichter ergreift dasselbe, und aus einer Königin, die ganz natürlich schön, empfindlich, interessant ist, macht er eine Zauberinn: nun wird in einer simplen Handlung alles zauberisch und übernatürlich. In der Armide ist die Gabe zu gefallen ein Wunderwerk; im Reinald ist die Liebe eine Bezauberung, die Vergnügungen, die sie umgeben, sogar die Dörfer, die sie bewohnen, alles, was man da sieht, was man hört, die Wollust, die man da empfindet, alles ist lauter Illusion, und dieß ist der reizendste Traum. So wird Armide unter den Händen der heorischen Muse verschönert. Die theatralische Muse nimmt sie so an, und bringt sie auf die Bühne mit aller Pracht des Wunderbaren zurück. Sie verlangt, um dieß glänzende Schauspiel verändern und verschönern zu können, eben die Freyheiten, welche sich die epische Muse genommen hatte; und da sie die Musik,

den Tanz, die Mahleren zu Hülfe nimmt, zeigt sie uns durch eine neue Zauberkräft die Wunder, welche ihre Nebenbuhlerin nur unsrer Einbildung vorgestellt hatte. Das ist Armide auf dem lyrischen Theater, und dieß ist die Idee, welche man sich von einem Schauspiel machen kann, welches die Zauberrey aller Künste vereinigt:

a) Wo schöne Verse, wo Musik und Tanz,  
Die Kunst, durch Farben Augen zu betrogen,  
Die Kunst, noch glücklicher, die Herzen zu verführen,  
Aus hundertfachem Reiz nur ein Vergnügen macht.

Alles ist in dieser Verbindung Betrug, aber alles stimmt zusammen, und diese Uebereinstimmung macht die Wahrheit davon aus. Die Musik macht darinnen den Reiz des Wunderbaren, das Wunderbare aber die Wahrscheinlichkeit der Musik: Man ist in einer neuen Welt: es ist die Natur in der Bezauberung, und sichtbar beseelt durch eine Menge Wesen, deren Wille ihr Gesetz ist. Wenn sich die strenge Wahrheit dieses Theaters bemächtigen will, so veränderte sie das ganze System; und wenn sie von dem Wunderbaren, das sie zerstört, nur einige Züge beybehalten wollte, so fällt die Uebereinstimmung und die Illusion ganz weg. Man sieht davon ein Beispiel in der italiänischen Oper. Die erste Idee des wahren lyrischen Gedichts haben wir aus Italien erhalten. Wir ergriffen sie begierig, und die Italiäner verließen sie. Anstatt der Fabel, wo die Erdichtung in ihrer völligen Gewalt alles übereinstimmend zu machen vermag, indem sie alles vergrößern kann, haben sie Geschichte von einer unveränderlichen Wahrheit zum Inhalte gewählt, wo das Fabelhafte gar nicht statt findet; und mit der Strenge dieser Subjecte wagen sie es, den Gesang, eine Sprache, die doch die fabelhafteste unter allen ist, zu vereinigen. Dieß ist der Fehler der Oper, welche die Italiäner sich gewählt haben: Auch bey den vortrefflichsten Dichtern und schönsten Tonkünstlern werden sie allezeit ein unvollkommenes, mißhelliges, und ihnen selbst verdrießliches Schauspiel haben.

Auf einem Theater, wo alles wunderbar ist, scheint es ganz natürlich zu seyn, daß die Art, sich auszudrucken, mit dem übrigen einerley Reiz habe. Der Gesang ist das Wunderbare der Rede. Aber wodurch werden wir in einem

a) Ou les beaux vers, la danse, la Musique,  
L'art plus de tromper les yeux par les couleurs,  
L'art plus heureux de seduire les cœurs,  
De cent plaisir font un plaisir unique. **Voltaire.**

nem Schauspiel, wo alles vorgestellt wird, wie in der Natur und nach der Wahrheit der Geschichte, vorbereitet, einen Fabius, Regulus, Themistocles, Titus, Adrian singend reden zu hören? Man wird sagen, die Italiäner sind daran gewöhnet. Sie können es nicht so seyn, daß es ihnen gefallen sollte. Sie haben ihre Tragödie verlohren, und doch keine gute Oper dagegen erfunden. In den Subjecten, die sie gewählt haben, dienet das Wunderbare des Gesanges zu nichts, es hat gar keinen Grund. Aber noch mehr: der Inhalt selbst gehört nicht für die Musik. Wie ist es möglich, im Singen Intriguen durchzuführen, zu verbinden und zu entwickeln, die so verknüpft sind, als des Apostolo Zeno, der oft, wie in der Andromacha, in einem Knoten die Zwischenfälle und das Interesse von zweyen unsrer tragischen Fabeln verwickelt? Wie will man mit Anmuth politische Berathschlagungen, Reden u. s. w. absingen? Metastasio ist noch gedrängter, noch reißender als Zeno, aber alle Bemühung, die er sich nahm, sich nach der Musik zu richten, hat doch nicht die Natur der Dinge ändern können. Nichts ist erhabener, und nichts läßt sich weniger singen als diese Worte des Titus:

b) Vendetta! ah Tito! e tu sarai capace  
 D'un sì bassa desio, che rende eguale  
 L'offenso all' offensor! Merita in vero  
 Gran lode una vendetta, ove non costi  
 Più che il volerla! Il torre altrui la vita,  
 E' facoltà commune  
 Al più vil della terra; il darla è solo  
 De' numi e de' regnanti.

So viel Präcision auch Metastasio auf die Scene gebracht hatte, so verkürzt man sie doch noch immer, und das heißt, sie verstümmeln.

Aber um besser zu verstehn, welches die wahre Art der Oper sey, indem man es als ein Gedicht, das in Musik gesetzt werden soll, betrachtet, muß man, nach unserer Methode, zum Wesen der Sachen selbst aufsteigen.

Ein Gedicht steht mit der Musik mehr oder weniger in Verwandtschaft, nachdem dasjenige, was es ihr darbietet, mehr oder weniger leicht sich ausdrücken läßt.

My 2

Die

b) Rache! ach Titus! und du wärest fähig einer so niedrigen Begierde, die den Beleidigten dem Beleidiger gleich macht! Wahrhaftig eine Rache verdient ein großes Lob, wobey es nur auf den Willen ankommt. Einem andern das Leben zu nehmen, ist eine Macht, die man mit dem Niedrigsten der Erde gemein hat; es zu geben, steht nur bey den Göttern und bey den Regenten.



Die Musik hat erstlich die natürlichen Zeichen von dem, was den Sinn des Gehörs rühret, nämlich die Bewegung, das Geräusch und den Schall. Es ist wahr, daß, indem sie das simple Geräusch nachahmt, sie es harmonisch macht. Aber das heißt, die Natur verschönern. Was, aber die Gegenstände der andern Sinne betrifft, so hat sie nichts, welches ihnen ähnlich wäre; aber anstatt des Objects selbst, mahlt sie den Character der Empfindung, die es bey uns hervorbringt: Zum Beispiel, in diesen Versen des Reinald.

c) Plus j'observe ces lieux et plus je les admire.  
Ce fleuve coule lentement;  
Il s'éloigne à regret d'un séjour si charmant.  
Les plus aimables fleurs et le plus doux zéphire  
Parfument l'air qu'on y respire.

Die Musik kann weder die geringste Lust, noch die Pracht der Blumen ausdrücken; aber sie mahlt das Vergnügen der Seele, welche durch diese sanften Empfindungen aus sich selbst gesetzt, hingerissen und gleichsam bezaubert wird.

d) Tristes après, pales flambeaux,  
Jour plus affreux que les tenebres!

In diesen Versen des Castor und Pollux konnte die Musik niemals die Wirkung der Lampen, die bey dem Grabe brennen, ausdrücken; aber sie hat den großen Schmerz ausgedrückt, der sich des Herzens die Thelaira bey dem Anblick des Grabmahls des Castors bemächtigt. Es steht ein Sinn mit dem andern in einer Analogie, welche die Musik beobachtet und anwendet, wenn sie durch das Ohr die Erinnerung der Eindrücke, die auf einen oder den andern Sinn gemacht sind, erneuern will. Diese Analogie muß die Dichtkunst in den Gemälden zu Rathe ziehn, die sie der Musik zu mahlen liebt.

Was die Gemüthsbewegungen betrifft, so drückt sie die Musik nur so aus, daß sie den natürlichen Ton nachahmet. Die Kunst des Musicus bestehet darinn, daß er der Melodie Biegungen giebt, die mit der Sprache übereinstimmen; und die Kunst des Dichters, daß er dem Tonkünstler solche Stellungen und Bewegungen vorlegt, die diese abgeänderte Biegungen annehmen, aus denen die Schönheit des Gesangs entsteht.

Ein

c) Je mehr ich die Dörter betrachte, je größer wird die Bewundrung.

Dieser Fluß fließt langsam hin;  
Er verläßt betrübt eine so ergötzende Wohnung;  
Der lebenswürdigste Blumengeruch und der sanfteste Zephyr  
Hauchten uns süße gereinigte Luft ein.

d) Traurige Zuriitung, düstre Fackeln,  
Tag, noch schrecklicher als finstre Nacht.

Ein Gedicht kann also lyrisch seyn, oder es nicht seyn, in Ansehung des Inhalts, des Detail und des Styls.

Alles, was also bloßer Witz und Vernünfteln heißt, ist für die Tonkunst nicht gemacht. Sie verlangt eine ganz reine Poesie, Bilder und Empfindungen. Alles, was eine genaue Untersuchung, Entwicklung und Gradationen erfordert, gehört nicht für sie. Soll man denn den Dialog verstümmeln, die Uebergänge herzureißen, die Situationen schleunig abbrechen, die Vorfälle häufen, ohne sie vorzubereiten, ohne sie mit einander zu verbinden, denen Details und dem Ganzen eines Gedichts jene Art von Anstand und Wahrheit entziehen, von welchen die theatralische Illusion abhängt, und auf der Bühne nur das Scelet der Handlung vorstellen? Das ist ein gewöhnlicher Fehler, man kann ihn aber vermeiden, wenn man ein solches Subject wählt, das sich für die lyrische Dichtungsart schickt, wo alles in der Handlung und in der Empfindung simpel, deutlich und abgemessen ist.

Die italiänische Oper hat Stücke von dem zärtlichsten Character; sie hat sie auch von dem passionirtesten; Dieß ist ihr wahrhaftig lyrischer Theil. Mitten aus diesen Scenen, deren in Noten gesetztes Recitativ niemals weder die Delicatesse, noch das Feuer, noch den Reiz der bloßen Declamation hat, weil die Beugungen der Stimme sich nicht bestimmen lassen, weil man sie in keiner Sprache schreiben kann e), und weil der geschickteste Sänger sie niemals in seiner Modulation anbringen kann; mitten aus diesen Scenen kommen oft passionirte Stücke, denen die Musik einen lebhaftern und empfindlichern Ausdruck giebt, als der natürliche ist. Das erste Verdienst hat der Dichter, der diese Stücke so versertiget, daß sie sich durch eine Melodie ausdrücken lassen. Man bemerke in der Iphigenia des Apostolo Zeno, die Racine nachgeahmt hat, wie schön diese Worte der Clytemnestra gewählt sind, den Ton des Schmerzens und des Vorwurfs anzunehmen.

f) Prepari a svenar e figlia e madre, Senza pietà.  
 Conforte e padre, Si, Si;  
 Ma senza amore, L'amor si perverti,

My 3

E nel

e) Man sehe in der Encyclopedie den Artikel von der Declamation der Alten, wo Herr Duclos die Meynung einiger Gelehrten völlig widerlegt hat, daß die Modulation der Alten in Noten gesetzt wäre.

f) Bereite zum Schlachtopfer die Tochter und Mutter,  
 Erwürg auch den Vater, Die Liebe verschwinde,  
 Und ohne Liebe Und in deine Seele  
 Und ohn Erbarmung. Dringe mit Hochmuth  
 Ja, Ja, Grausamkeit ein.

E nel tuo cuore Entro col fasto La crudelta.

In der Andromacha eben dieses Dichters, wenn er unter zwey Kindern, die man dem Ulysses vorstellt, eben die Wahl anstellen muß als Phocas, und nicht weis, welcher sein Sohn Telemach, oder welcher der Sohn des Hectors ist, sind die Worte der Leontine in dem Munde der Andromacha eine Rede der empfindlichsten Mutter, und haben im italiänischen etwas weit lebhafteres als im Französischen.

g) Guarda pur. O quello, o questo	Chi di vostre vol per padre?
E tua prole, è sangue mio.	Vi arretrate! Ah, voi tacendo
Tu nol sai; ma il so ben io;	Sento dir: tu mi sei madre;
Nè a te, perfido, il dirò.	Nè colui mi generò.

Was kann in der Olympiade des Metastasio, wo Megacles seine Geliebte seinem Freunde abtritt, und sie vom Schmerz außer sich gesetzt wird; was kann da mit dem Pathetischen des Gesanges übereinstimmender seyn, als diese Worte:

h) Se cerca, se dice:	Rispondi, ma solo:
L'amico dov'è?	Piangendo partì.
L'amico infelice,	Chè abisso di pene!
Rispondi, morì;	Lasciare il suo bene,
Ah, no: si gran duolo	Lasciare per sempre,
Non darle per me;	Lasciarlo così!

Was kann in dem Demophoon eben dieses Dichters, welches eine Nachahmung der Jnez vom Castro ist, lebhafter und rührender seyn, als der Abschied des Don Pedro und der Jnez in diesem Gespräch des Timantes und der Dirce.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Nh 3

i) La

g) Siehe doch. O dieser, o der ist dein Sohn, ist mein Kind. Du weißest es nicht; aber ich weis es wohl; und dir Ungetreuer, will ich es nicht sagen. Wer von euch verlangt ihn zum Vater? Ihr schweiget! ach, ich merke, ihr wollt dadurch sagen: sey du meine Mutter; und dieser hat mich nicht gezeuget.

h) Wenn sie suchet, wenn sie sagt: Wo ist der Freund? so antworte, der unglückliche Freund stirbt. Ach nein: einen so großen Schmerz, will ich durch mich nicht verursachen: Aber antworte nur: er gieng klagend fort. Was für ein Abgrund und Unglück! Sein Gut zu verlassen! auf ewig verlassen: es hier verlassen!

Amynth und Chloë von Herrn Kamler, in die Musik ge-  
 setzt von C. G. Neefe.

Gemäßigt.

Ich bins, o Chloë! fleuch nicht mit na = cketem Fuß durch diese

Dor = nen! fleuch nicht den frommen Amynth, fleuch nicht den frommen A =

mynt! Hier ist dein Kranz, hier ist — dein Gürtel! komm,

ba = de si = cher, ich sto = re dich nicht, komm, ba = de

sicher

si-cher, ich sto- re dich nicht. Steh her! ich ei- le zurück und  
 hän-ge den Raub an diesen Wey- denbaum auf — Ach stürze, stürze doch  
 nicht! Ach stürze, stürze doch nicht! Es folgt dir  
 ja kein wil- der Satyr, kein

Die Fortsetzung folgt künftig.

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Sechs und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 12ten November 1770.

Fortsetzung, über die Oper aus Marmontels Dichtkunst.

TIMANTE.

i) La destra ti chiedo,  
Mio dolce sostegno  
Per ultimo pegno  
D'amor e di fè.

DIRCE.

Ah! questo fù il segno  
Del nostro contento;  
Ma sento che adesso  
L'istesso non è.

TINANTE.

Mia vita, ben mio.

DIRCE.

Addio, sposo amato.

INSIEME.

Che barbaro addio!  
Che fato crudel!  
Che attendono i rei

Dagli astri funesti,  
Se i premi son questi  
D'un alma fedel?

Hierin behält die Italienische Musik den Vorzug, und in dem Ausdrücke weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, oder die Zusammenstimmung.

Aber

Timantes.

i) Gib mir deine Hand,  
Mein süßester Trost,  
Zur letzten Versicherung  
Der Lieb und der Treu.

Dirce.

Ach! dleß war das Zeichen  
Von unserm Vergnügen;  
Jetzt aber, jetzt seh ich  
Ist dieses es nicht.

Timantes.

Mein Leben, mein Glück.

Dirce.

Leb wohl, mein Geliebter.

Beyde.

O grausamer Abschied!  
Tyrannisches Schicksal!  
Ist dieß die Belohnung  
Für redliche Seelen?

Was können Verbrecher  
Vom furchtbarn Verhängniß  
Nunmehr nicht erwarten?



Aber man mag diese pathetischen Stellen noch so sehr vervielfältigen, so tragen sie doch allezeit die finstere Farbe des Inhalts, von dem sie abhängen: und um die Abwechslung darinnen zu verbreiten, muß man zu einem Hülfsmittel greifen, das schon allein beweisen würde, wie sehr man der Natur Gewalt anthut. Ich rede von den Sentenzen, und von denen Vergleichen, die diese Dichter oft den ernsthaftesten Personen in den traurigsten Stellen in den Mund legen, von dem Anstande, da eine weibliche Stimme, die zuweilen die Sprache des Helden ist, bis zum Eckel tändelt. Vergebens brauchen die Dichter da aller ihrer Kunst in abgerissenen Versen, lebhafte und edle Gemählde anzubringen; auch das Feuer der beseeltesten Handlung verlöscht. Dieser singt, und kan dem Ohre schmeicheln, aber es ist gewiß, daß alle Herzen frieren. Wo ist zum Exempel das Interesse der Scene, wenn Arbaces in der schrecklichsten Situation, in welche die Tugend, die Liebe, die Freundschaft, die Natur, jemals versetzt werden können, sich mit Absingung dieser schönen Verse die Zeit verkürzt?

Ich durchschiffe ein grausames Meer ohne Segel und ohne Mast. Die Welle tobet, der Himmel wird trübe, der Wind wird stärker und alle Kunst hilft nichts. Ich bin gezwungen, mich dem Willen des Schicksals zu überlassen. Unglücklich in diesem Zustande bin ich von allem verlassen: Bey mir ist allein die Unschuld, die einen Schifbruch verursacht k).

Man muß gestehen, daß die Dichter so wenig als möglich dieser tyrannischen Gewohnheit folgen; aber um sich davon zu befreien, sollte man, meiner Meinung nach, mehr abwechselnde und beugsame Gegenstände bearbeiten, wo eine Vermischung von schmerzhaften und tröstlichen Situationen von Augenblicken der Unruhe und der Furcht, der Ruhe und der Hofnung, dem Charakter des pathetischen Gesanges sowohl, als des angenehmern und leichtern abwechselnd Platz machen.

Eine reine Intrigue, wo ein Knoten leicht zu schürzen, und eben so leicht aufzulösen ist; simple Charaktere; Vorfälle, die aus sich selbst entstehen; Gemählde, die beständig durch das Helldunkle abgeändert sind; bisweilen sanfte

k) Vo solcando un mar crudele,  
Senza vele  
E senza sarte,  
Freme l'onda, il ciel s'imbruna,  
Cresce il vento e manca l'arte,

E il voler della fortuna  
Son costreto a seguir.  
Infelice, in questo stato  
Son da tutti abandonato;  
Meco sola è l'Innocenza  
Che mi porta a naufragar.

Empfindungen, bisweilen heftige Leidenschaften, deren Anfall aber vorübergehend ist; ein lebhaftes und rührendes Interesse; wo aber die Seele doch bisweilen Zeit erhält, sich zu erhohlen: Dieß sind Subjecte, welche die lyrische Poesie liebt, und die Quinault so glücklich gewählt hat.

Die Hauptleidenschaft ist bey ihm unter allen die reichste an Bildern und Empfindungen; wo mit dem Natürlichen alle Situationen der Dichtkunst auf einander folgen, und wo lachende und finstre Gemälde beständig vereinigt sind.

Die Subjecte des Quinault sind simpel, leicht aus einander zu setzen, verknüpft und entwickelt ohne Mühe. Man betrachte das Subject des Rolands: Dieser Held opfert alles der Angelika auf: Angelika verräth und verläßt ihn aus Liebe zum Medor. Dieß ist die Intrigue seines Gedichts: ein Zauberring macht darin das Wunderbare aus; eine Feyerlichkeit im Dorfe führt die Entwicklung herben. Wir lesen nicht zehen Verse, ohne Empfindungen und Bilder zu finden. Das Subject der Arminde ist noch weit simpler.

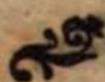
Die zwiefache Intrigue des Atys und des Theseus ist eben so leicht zu entwickeln; und überhaupt ist der Plan dieses Dichters überall so simpel, daß man ihn mit zwey Worten entdecken kan. In Absicht der Details und des Styls findet man beständig, wie sehr sich Quinault bemühet, dem Musikus ein Recitativ zugleich natürlich und melodisch zu machen. Mit welcher Annehmlichkeit lassen sich zum Beispiel nicht die Verse aus den ersten Scenen der Isis singen? Hierar beklagt sich über die Jo:

- 1) Depuis qu'une Nymphe inconstante  
A trahi mon amour et m'a manqué de foi,  
Ces lieux jadis si beaux n'ont plus rien qui m'enchante.  
Ce que j'aime à changé, tout a changé pour moi.

332

L'Incon-

- 1) Seitdem eine unbeständige Nymphe meine Liebe verräth und ihre Treue vergaß, haben diese sonst so schönen Orter nichts mehr für mich Reizendes. Was ich liebe, ist verändert, alles ist für mich verändert. Die Unbeständige empfindet nicht mehr das große Entzücken dieser entstehenden Liebe, welche der meinigen gleich war: ihre Veränderung läßt sich wider ihren Willen deutlich sehen: niemand weiß es besser als ich. Zwar sprechen ihre Lippen noch oft von Liebe; aber weder ihr Herz noch ihre Augen sagen mir das. Hier war es, in diesen Thälern, wo Inachus durch tausend Sprünge seine Schritte mit Lust verlängerte; hler war es auf seinem reizenden Ufer, wo mir sein flüchtiges Mägdchen, mich beständig zu lieben, versprach. Der Zephyr war Zeuge, die Wellen hörten den Schwur der Nymphe, sich niemals zu ändern; aber der leichte Zephyr und die flüchtigen Wellen führten den Schwur mit sich fort.



L'inconstante n'a plus l'empressement extrême  
 De cet amour naissant qui repondoit au mien:  
 Son changement paroît en dépit d'elle-même;  
 Je ne le connois que trop bien.  
 Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime;  
 Mais son cœur ni ses yeux ne m'en disent plus rien.  
 Ce fut dans ces vallons, où par mille détours,  
 Inachus prend plaisir à prolonger son cours;  
 Ce fut sur son charmant rivage  
 Que sa fille volage  
 Me promet de m'aimer toujours.  
 Le Zéphir fut témoin, l'onde fut attentive,  
 Quand la Nymphé jura de ne changer jamais;  
 Mais le Zéphir léger et l'onde fugitive  
 Ont enfin emporté les sermens qu'elle a faits.

Und man höre, wie seine Worte, wenn er die Nymphé selbst anredet,  
 den Gesang reißt.

m) Vous juriez autrefois que cette onde rebelle  
 Se feroit vers sa source une route nouvelle,  
 Plûtôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé;  
 Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine:  
 C'est le même penchant qui toujours les entraîne;  
 Leur cours ne change point et vous avez changé.

Io.

Non, je Vous aime encor.

HIERAX.

Quelle froideur extrême!

Inconstante, est-ce ainsi qu'on doit dire qu'on aime?

Io.

m) Du schwurest vormalß, daß diese empörende Welle eher einen neuen Lauf gegen ihre Quelle nehmen würde, als dein Herz sich entfernen sollte; siehe diesen Strom in dieser weiten Ebne stessen: sein voriger Hang führt ihn noch immer fort; sein Lauf verändert sich nie; und du hast dich verändert.

Io.

Nein, ich liebe dich noch.

Hierax.

Was ist das für ein außerordentlicher Kaltsinn! Unbeständige, sagt man so, daß man liebe?

Io.

Io.

C'est à tort que vous m'accusez.  
Vous avez vû toujours vos rivaux méprisés.

HIERAX.

Le mal de mes rivaux n'egale point ma peine.  
La douce illusion d'une espérance vaine  
Nes les fait point tomber du faite du bonheur:  
Aucun d'eux comme moi n'a perdu votre coeur,

Man sieht ein noch sinnlicheres Beyspiel von der Lebhaftigkeit, dem Anstande, und dem Natürlichen des Iyrischen Dialogs in der Scene des Cadmus:

n) Je vais partir, belle Hermione.

Aber ein vollkommen Muster dieser Art ist die Scene des fünften Aufzugs der Armide:

o) Armide, vous m'allez quitter, etc.

Die Fortsetzung folgt künftig.

333

Ich

Io.

Du thust mir unrecht, wenn du mir dieß Schuld giebst. Du hast gesehen, wie ich jederzeit deine Mitbuhler verachtet habe.

Hierax.

Das Unglück meiner Mitbuhler gleicht meinem Verdrusse nicht. Der angenehme Betrug einer vergeblichen Hofnung stürzt sie nicht von der Höhe ihres Glücks: keiner von ihnen ist, wie ich, deines Herzens beraubt.

n) Ich reise fort, schönste Hermione.

o) Armide, du verlässest mich u. s. w.



Fortsetzung, Amynt und Chloë.

un = ge = zähmter, kein un = ge = zähmter Cy = clo = pe dir

nach. —

Geschwind.

Dich schlan = kes, flüch = ti = ges Reh,

dich hab ich, dich hab ich er = hascht! Dich schlan = kes

Neh, dich flüch-ti-geß Neh, dich hab ich, dich hab ich er =

hascht! Nun wi-der = stre = be nicht mehr, nun

wi-der = stre = be nicht mehr! Nimm Gür-tel und Kranz, und

wey-he sie der stren = gen Göttinn, an de = ren s = dem All-

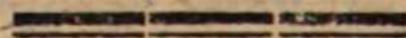
fi volti.



ta = re du dienst. Nimm Gürtel und Kranz und wey, he ste der

stren = gen Göttinn, an de = = ren d = dem Al =

ta = re du dienst.



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Sieben und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 19ten November 1770.

Fortsetzung, über die Oper aus Marmontels Dichtkunst.

Ich will nur den Beschluß davon anführen.

RENAUD.

p) D'une vaine terreur pouvez - vous être atteinte,  
Vous qui faites trembler le tenebreux sejour!

ARMIDE.

Vous m'apprenez à connoître l'amour;  
L'amour m'apprend à connoître la crainte.  
Vous bruliez pour la gloire avant que de m'aimer:  
Vous la cherchiez par - tout d'une ardeur sans égale.  
La gloire est une rivale  
Qui doit toujours m'allarmer.

RENAUD.

Reinald.

p) Dich kann ein blindes Schrecken rühren, dich, die du dem finstern Orte Zittern einprägst.

Armide.

Du lehrest mich die Liebe kennen; die Liebe lehret mich die Furcht kennen. Du branntest für die Ehre, ehe du mich liebtest: Ueberall suchtest du sie mit der größten Hitze. Die Ehre ist eine Mitbuhlerin, die mich beständig beunruhigen muß.

Reinald.

Wenn ich auch so thöricht gewesen wäre, zu glauben, daß ein eistler Lorbeer, den man durch Siege erwirbt, von allen Gütern das kostbarste sey? Ist wohl der ganze Reiz, darinn der Ruhm glänzet, nur so viel werth, als ein einziger Blick deiner Augen. Ist er ein so reizendes und so seltenes Gut, als das, womit die Liebe meine Hofnung überströmen will.

## REMAUD.

Que j'étois insensé de croire  
 Qu'un vain laurier donné par la victoire,  
 De tous les biens fût le plus précieux!  
 Tous l'éclat dont brille la gloire,  
 Vaut-il un regard de vos yeux?  
 Est-il un bien si charmant et si rare  
 Que celui dont l'amour veut combler mon espoir?

## ARMIDE.

La sévère raison et le devoir barbare  
 Sur les héros n'ont que trop de pouvoir.

## RENAUD.

Je suis plus amoureux, plus la raison m'éclaire.  
 Vous aimer, belle Armide, est mon premier devoir:  
 Je fais ma gloire de vous plaire,  
 Et tout mon bonheur de vous voir.

Wenn man diese Muster studiert, wird man das, was ich nicht erklären kann, empfinden: die schöne und leichte Wendung, die Genauigkeit, der Anstand, das Natürliche, die Klarheit eines runden, wohlklingenden, melodischen, und kurz, eines solchen Stils, daß es scheint, als habe der Dichter selbst bey dem Singen geschrieben. Und seine Verse sind nicht nur in zärtlichen und wollüstigen Sachen sanft und harmonisch; er weiß, wenn es nöthig ist, die Zärtlichkeit mit dem Nachdrucke, und sogar mit der Erhabenheit zu vereinigen. Wir wollen zum Beyspiel den Beschluß des Pluto anführen in der Oper Proserpina:

q) Les

## Armide.

Die strenge Vernunft und die barbarische Pflicht haben nur gar zu viel Macht über die Helden.

## Reinald.

Je verliebter ich bin, je gereinigter wird meine Vernunft. Dich zu lieben, schönste Armide, ist meine erste Pflicht: ich suche meinen Ruhm darinn, daß ich dir gefallen kann, und mein ganzes Glück, daß ich dich sehe.

q) Les efforts d'un géant qu' on croyoit accablé,  
 Ont fait encor gémir le ciel, la terre et l'onde.  
 Mon empire s'en est troublé.  
 Jusqu'au centre du monde  
 Mon trône a tremblé.  
 L'affreux Tiphée, avec sa vaine rage,  
 Trebuche enfin dans des gouffres sans fonds.  
 L'éclat du jour ne s'ouvre aucun passage  
 Pour pénétrer les royaumes profonds  
 Qui me sont échûs en partage.  
 Le ciel ne craindra plus que ses fiers ennemis  
 Se relèvent de leur chute mortelle,  
 Et du monde ébraulé par leur fureur rebelle,  
 Les fondemens sont affermis.

Es war, meiner Meinung nach, unmöglich, ein würdigeres Interesse zu finden, den Pluto auf die Erde zu bringen, und es in schönern Versen auszudrücken.

Wenn die Liebe die Lieblingseigenschaften des Quinault ist: so ist sie doch nicht die einzige, welche er in lyrischen Versen, das heißt, in Versen voll Leben und Bewegungen ausgedrückt hat. Man höre die Ceres in Verzweiflung, nachdem sie ihre Tochter verloren hat, und mit der Flamme in der Hand die Saat verwüstet:

r) J'ai fait le bien de tous. Ma fille est innocente,  
 Et pour toucher les dieux mes vœux sont impuissans;  
 J'entendrai sans pitié les cris des innocens.  
 Que tout se ressent  
 De la fureur que je ressens.

A a a 2

Man

q) Die Kraft eines Riesen, der von seiner Last schon unterdrückt zu seyn schien, macht noch, daß der Himmel, die Erde und das Meer seufzet. Mein Reich wurde dadurch beunruhigt. Bis zum Mittelpunkte der Welt ist mein Thron dadurch erschüttert. Der fürchterliche Tiphäus mit seiner vergeblichen Wuth stürzt endlich an unergründliche Tiefen. Auch der Glanz des Tages eröffnet sich keinen Durchgang durch die tiefen Reiche, welche mir zu Theil worden sind. Der Himmel wird nicht mehr befürchten, daß seine stolzen Feinde sich jemals von ihrem tödtlichen Falle erheben, und die Grundlagen der Welt, die ihre empörende Wuth erschüttert, sind befestigt.

r) Ich habe aller Wohlfahrt besorgt. Meine Tochter ist unschuldig, und meine Wünsche sind unvermögend, die Götter zu rühren; ich will nun ohne Erbarmung die Klagen der Unschuldigen hören. Alles soll die Wuth empfinden, in welche ich gerathe.



Man höre die Medusa in der Oper Perseus.

s) Pallas, la barbare Pallas  
Fut jalouse de mes appas,  
Et me rendit affreuse autantque j' étois belle;  
Mais l'excès étonnant de la difformité  
Dont me punit sa cruauté,  
Fera connoitre, en depit d'elle,  
Quel fut l'excès de ma beauté.

Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle  
Ma tête est fiere encor d'avoir pour ornement,  
Des serpens dont le sifflement  
Excite une frayeur mortelle.

Je porte l'epouvante et la mort en tous lieux;  
Tout se change en rocher à mon 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 et de l'onde,  
Du soin de se venger se reposent sur moi.

Si je perds la douceur d'etre l'amour du monde,  
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Welche Stärke! welche Harmonie! welche ungläubliche Leichtigkeit!  
Diejenigen, welche der französischen Sprache das numeröse und wohlklingende  
abprechen, mögen diesen Dichter lesen, und alsdenn ihr Urtheil fällen. Nie-  
mand hat die Verse so gekreuzt und der poetischen Periode mit so viel Einsicht  
und Geschmack eine Ründung gegeben. Aber was ihm vielleicht in den Stü-  
cken

s) Pallas, die barbarische Pallas ward mißgünstig auf meine Reize, und machte  
mich so fürchterlich als ich vorher schön war: aber das Bewundernswürdige  
der Verunstaltung, womit mich ihre Grausamkeit strafte, wird, ihr zum  
Tros, zu erkennen geben, wie groß meine Schönheit war. Ich kan ihre grau-  
samen Rache nicht zu sehr zeigen. Mein Kopf ist noch stolz, daß seine Zierde  
Schlangen sind, deren Geziße einen tödlichen Schauer erweckt. Ich ver-  
breite das Schrecken und den Tod überall, alles wird zu Felsen bey meinem  
schrecklichen Anblick. Die Blitze, die Jupiter vom Horizonte herabschießt,  
haben nichts so fürchterliches als ein Blick meiner Augen. Die größten Göt-  
ter des Himmels, der Erde und des Meeres überlassen mir ihre Rache. Wenn  
ich die Lust verliere, die Liebe der Welt zu seyn, so habe ich das Vergnügen,  
ihr Schrecken zu werden.

cken von einer reißenden und passionirten Bewegung fehlt, ist diese Gleichheit des Numerus und des Schlußfalls, welche die italienischen Dichter beobachten, und welche von der Musik selbst verursacht zu seyn scheint. Es fehlen ihm auch solche Stücke, wo der Vers nur die Bewegungen der Seele, den Ton des Schmerzens, das Geschrey der Verzweiflung ausdrückt, und woher die Italiener ihre pathetischen Züge nehmen: hierinnen muß man sie nachahmen.

Die Ungleichheit der Verse schadet dem simplen Recitativ nichts, da seine Modulation freyer ist; aber man muß dabey eine doppelte Ausschweifung eines zu weiterschweifigen und zu sehr gedrängten Styls vermeiden. Die Verse, deren Styl weiterschweifig ist, sind langsam, schwer zu singen, und von einem monotonischen Ausdruck; die Verse von einem Styl, der durch öftere Ruhepunkte abgebrochen wird, nöthigen den Tonkünstler, ebenfalls seinen Styl abzubrechen. Dieses wird für den Ausruhr der Leidenschaften aufbehalten; denn alsdenn wird die Kette der Ideen zerrissen, und bey jedem Augenblick entstehet in der Seele eine plößliche und neue Bewegung. Der Italiener behält auch in diesen Stücken des pathetischen Recitativs den Vorzug. Was ein ruhiges oder gemäßigtes Recitativ betrifft: so verlangt man darinn nur Modulation, die dem Ohre angenehm ist; und es ist des Dichters Pflicht, dem Tonkünstler durch die natürliche Modulation des Styls das Mittel zu erleichtern, den Ausdruck mit dem Gesange zu verbinden; eine Zusammenstimmung, die nur gar zu oft versäumet wird.

Eine Schreibart, welche an jeden bequemen Orte Bewegungen und Charakter ändert, ist nicht der Styl des lyrischen Dichters. Wenn man die Gemählde, oder die Empfindungen häufet: so setzt man den Tonkünstler in Verlegenheit, er hat keinen Raum; er will alles mahlen, und er mahlt nichts. In dem Leeren kann er sich zeigen; man gebe ihm nur Stoff, so wird er das, was man ihm anzeigt, entwickeln. Aber man lasse ihm Intervalle. In den schönen Versen von der Entwicklung der Elemente kann man sehen, wie jedes Gemählde durch eine Stille abgefondert wird: und in diesem Stillschweigen der Stimme läßt sich die Harmonie hören.

t) Les teins sont arrivés. Cessez triste cahos.  
Paroissez é'émens. Dieux, allez leur prescrire  
Le mouvement et le repos.  
Tenez - les renfermés chacun dans son empire.

A a a 3

Coulez,

t) Die Zeiten sind da. Höre auf trauriges Nichts. Werdet sichtbar ihr Elemente. Götter, gebt ihnen ihre Bewegung und Ruhe. Ein jeder halte sie

in



Coulez, ondes, coulez. Volez rapides feux.  
 Voile assuré des airs, embrassez la nature.  
 Terre enfante des fruits, couvre toi de verdure.  
 Naïsez, mortels, pour obéir aux dieux.

Wenn im Gegentheil die Empfindungen oder die Bilder, welche man mahlt, bestimmt sind, den Anstand eines zusammenhängenden und simplen Plans zu bilden: so ist die Einheit der Farbe und des Tons dem Subject selbst wesentlich; und dies ist das Leere, wovon ich gesagt habe, daß es den Gesang erleichterte. In dem Demophoon des Metastasio drückt Timantes im heftigsten Zorn, da er sieht, er sey der Bruder seines Sohnes, sein Mitleiden über das Unglück dieses Kindes nur in weitschweifigen Worten aus, welches die Musik sehr wohl ergänzen kann.

u) Misero pargoletto,  
 Il tuo destin non sai.  
 Ah! non gli dite mai]  
 Qual'era il genitor.

Come in un punto, o dio!  
 Tutto cangio d'aspetto?  
 Voi foste il mio diletto,  
 Voi siete il mio terror.

Soll der Ausdruck vollkommen seyn, so sieht man wohl, wie sehr es zu wünschen ist, daß der Dichter selbst ein Tonkünstler sey. Jedoch wenn die beyden Talente nicht bey ihm vereinigt sind, muß er wenigstens die Fähigkeit haben, die Wirkungen der Musik vorherzusehen: zu erkennen, welchem Gange die Tonkunst am liebsten folgen würde, wenn sie sich selbst überlassen wäre; in welchen Augenblicken ihre Bewegungen schneller oder langsamer seyn; welche Arten des Numerus und Beugungen sie anwenden würde, um diese Empfindung oder jenes Bild auszudrücken; welche Bewegung der Seele diejenige ist, die ihr eine schöne Modulation geben könnte; welchen Kreis sie in dem Umfange dieser oder jenen Tonart durchlaufen kann, und in welchem Augenblicke sie sich abändern muß. Dieß alles erfordert ein geübtes Ohr, und noch mehr einen genauen Umgang, eine beständige Gesellschaft des Dichters mit dem Tonkünstler. Aber vielleicht hat auch die Natur ein geheimes Verständniß in das Genie des einen mit dem Genie des andern gelegt; und vielleicht sind aus Mangel dieser Sympathie die berühmtesten französischen Dichter in der lyrischen Poesie so unglücklich gewesen.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Es  
 in seinem Reiche eingeschlossen. Fließet ihr Wasser, fließet. Flieget reißende  
 Feuer. Blauigte Decke der Luft umarme die Natur. Erde, gebähre Früchte,  
 bedecke dich mit einem grünen Kleide. Sterbliche, werdet geböhren, um den  
 Göttern zu gehorchen.

q) Unglückliches Kind, du weißest dein Schicksal nicht. Ach! sagt ihm niemals,  
 wer sein Vater war. Ach Gott! wie verändert sich in einem Augenblicke je-  
 der Anblick! Du warst mein Liebstes, jetzt bist du mein Schrecken.



Einige Veränderungen über das Lied aus der Jagd: Als ich  
auf meiner Bleiche u. s. w.

von Herrn Neefe.

1. Verän-  
derung.

The musical score for the first variation consists of ten staves. The first two staves are grouped together with a brace and labeled '1. Veränderung.'. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The remaining eight staves continue the piece, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and first/second endings throughout the piece.

2. Verän-



2 Berand.

The musical score is written on ten systems of staves. Each system consists of two staves, with a brace on the left side. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and clefs. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are several instances of slurs and accents throughout the piece. The paper shows signs of age, with some staining and wear.



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

Acht und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 26ten November 1770.

Fortsetzung, über die Oper aus Marmontels Dichtkunst.

Es ist wenigstens gewiß, daß, wenn man die Dichtkunst als das Mittel zwischen der Natur und Kunst betrachtet, deren Pflicht es ist, jener nachzuahmen und dieser zu folgen, die Sprache zu wählen, welche mit dieser am besten übereinkommt, und jene am schönsten mahlt, und kurz, ihnen die Mittel darzubieten, sich einander zu nähern und einander Schönheiten mitzutheilen, das Talent des lyrischen Dichters, in dem höchsten Grade betrachtet, ein Wunderwerk scheinen muß. Wird dieß nicht geschehen, wenn man die französische Oper als ein Gedichte betrachtet, wo der Tanz, die Mahlerey und die Mechanik mit der Dichtkunst und Musik zusammen stimmen müssen, um das Ohr und die Augen zu vergnügen? Dieß ist die kühne Idee, welche der Stifter des französischen lyrischen Theaters sich bildete; und man kann sagen, daß er bey ihrer Erfindung schon die Ehre hatte, sie völlig erfüllt zu haben.

Der Tanz findet nur bey den Feyerlichkeiten einen anständigen Ploß; Er wird daher natürlich von der italiänischen Oper verwiesen, die vom Anfang bis zu Ende ernsthaft und tragisch ist. Die Ballets, welche man bey den Zwischenacten bey ihnen eingeführt hat, sind auch gänzlich von dem Subject abgesondert, so gar oft von verschiedener Art; und dadurch wird es eine unnütze Zierde.

In der französischen Oper müssen die Feyerlichkeiten wenigstens als Zwischenfälle, die wahrscheinlich sind, mit der Handlung zusammen hängen; und es ist gleich, ob sie am Anfange, in der Mitte, oder am Ende des Acts stehen, wenn es nur am gehörigen Ort ist. Man braucht sie bey dem Wunderbaren; man bedient sich ihrer auch bey der simplen Natur. Es giebt himmlisches Vergnügen, wo die Wollust dem Vorsitz hat; es giebt ein weniger glänzendes, aber auch eben so sanftes, das den glücklichen Schatten bestimmt ist.



Eine jede Gottheit hat ihren eigenen Hof, und ihr Character bestimmt den Geschmack der Feyerlichkeiten, welche man da giebt. Bisweilen drückt der Tanz eine Handlung aus, welche unter den Göttern vorgeht. Es ist natürlich, daß die Liebesgötter und die Grazien beym Tanze dem Aeneas die Waffen darbieten, womit ihm Venus ein Geschenk macht; es ist natürlich, daß die Dämonen, wenn sie ein der Ruhe der Welt trauriges Verständniß machen, ihre Freude im Tanze ausdrücken. Die Zauberer wenden sie ebenfalls in den Beschwörungen und Bezauberungen an. Unter den Menschen giebt es Gottesdienstliche und Freudentänze. Jene sind ernsthaft; diese sind den Sitten angemessen. Man muß überhaupt den bloßen Tanz von dem, der eine Handlung mahlt, unterscheiden. Jener herrscht auf unserm Theater; aber dieser, der zuweilen statt finden könnte, ist noch nicht genug bearbeitet; und es ist in Europa ein Mann von Genie, der ihn anmuthige Gemählde ausdrücken läßt.

Wir haben auf dem Theater Beispiele von tausend Feyerlichkeiten, die künstlich angebracht sind; aber auch eben so viel, die am unrechten Ort stehen. Freudenbezeugungen müssen nicht bloß auf der Bühne, sie müssen in der Seele der Spieler und der Zuschauer Platz finden.

In der Oper Callirhoe herrscht die Verwüstung in den Mauern von Calidon:

- a) Une noire fureur transporte les esprits;  
 Le fils infortuné s'arme contre le pere;  
 Le pere furieux perce le sein du fils;  
 L'enfant est immolé dans les bras de sa mere.

Und in diesem Augenblick kommen die Satyrs und die Dryaden, das Fest des Gottes Pan zu feyern; und die Königin, die den Gott wegen des Unglücks ihres Volks um Rath fragen will, wartet bis man gut getanzt hat.

Im folgenden Acte, kommt Callirhoe anzuzeigen, welches das Opfer sey, das geopfert werden soll. Ihr Liebhaber voll Verzweiflung verläßt sie, und läuft selbst zum Altar:

- b) Le bucher brûle; et moi, j'éteins sa flamme impie  
 Dans le sang du cruel qui veut vous immoler —

Jatta-

- a) Eine schwarze Wuth bemächtigt sich der Seelen; der unglückliche Sohn bewaffnet sich wider seinen Vater; der wütende Vater durchstößt das Herz des Sohnes; das Kind wird in den Armen seiner Mutter aufgeopfert.  
 b) Der Scheiterhaufen brennt; und ich, ich lösche seine ungerechte Flamme mit dem Blute des Grausamen aus, der euch opfern will. — Ich will eure Götter angrei-

J'attaquerai vos dieux, je briserai leur temple,  
Dût leur ruine m'accabler.

In diesem Augenblick kommen die Hirten von den benachbarten Hügeln, tanzen und singen in der Ebene; und Callirhoe sieht ihren Spielen zu. Es ist klar, wenn der Zuschauer in Unruhe und Furcht ist, so müssen diese Feste ihm verdrießlich fallen: Und wenn er sich daran vergnügt, so ist es ein Zeichen, daß er nicht bewegt ist. Diese Schwierigkeit, den Feyerlichkeiten einen bequemen Platz zu geben, kommt daher, daß das Gewebe der Handlung zu sehr gedrängt ist. Es gehört zum Wesen der Tragödie, daß die Handlung in einem fortgehe, daß alles bey ihr Furcht oder Mitleid einflöße, und daß die Gefahr oder das Unglück der interessanten Personen, von einer Scene zur andern wachse und verdoppelt werde. Hingegen bey der Oper ist es wesentlich nöthig, daß die Handlung nur durch abgebrochene Zwischenzeiten rührend oder schrecklich sey, daß die Leidenschafften, welche sie beseelen, gewisse glückliche und ruhige Augenblicke haben, so wie man in stürmischen Tagen auch einige Sonnenblicke sieht. Nur muß man darauf sehn, daß alles so, wie in der Natur, vorgehe, daß Hoffnung auf Furcht, Pein auf Vergnügen, Vergnügen auf Pein folge, mit eben der Leichtigkeit, die man in dem Laufe der menschlichen Lebensumstände wahrnimmt.

Es ist fast keine einzige unter Quinaults Fabeln, die man nicht als ein Muster dieser harmonischen Verschiedenheit anführen könnte. Ich schränke mich hier nur auf das Exempel der Oper Alceste ein: wo man die Ausübung der Theorie, die ich jetzt gegeben habe, sehen kann. Das Theater eröffnet sich mit der Hochzeit der Alceste und des Admetus, und die öffentliche Fröhlichkeit herrscht um diese glückliche Verlobte. Lycomedes, König von Scyros, verzweifelnd, daß er die Alceste in den Händen seines Nebenbuhlers sieht, giebt vor, er wollte ihm eine Feyerlichkeit anstellen. Er lockt die Alceste in sein Schiff, und entführt sie den Augen des Admetus und des Alcides. Verwirrung und Schrecken treten an die Stelle der Freude. Alcides geht mit dem Admetus zu Schiffe, um die Alceste zu befreien, und ihren Räuber zu bestrafen. Lycomedes wird zu Scyros belagert, er vertheidigt und weigert sich, die Gefangene wieder zu geben: Schrecken herrscht während des Sturms. Alcides erbricht endlich die Thore, die Stadt wird eingenommen, Alceste befreyet, und die Freude erscheint wieder mit ihr. In dem Augenblick tritt der Schmerz an

B b 2

ihre

angreifen, ich will ihren Tempel niederreißen, und sollten auch ihre Trümmer mich begraben.



ihre Stelle, man bringt den Admetus tödtlich verwundet herben, er erwartet den Tod in den Armen der Alceste. Nun steigt Apollo vom Himmel, und kündigt ihm an, wenn jemand sich an statt seiner dem Tode überliefern wollte, so sey das Schicksal es zufrieden, daß er leben bleibe. Schon mildert eine süße Hoffnung von neuem den Schmerz. Unterdessen erscheint niemand, der an der Stelle des Admetus sterben wollte, und man sieht den Augenblick, wo er sterben muß. Plötzlich erscheint er von seinem Volk umgeben, welches seine Zurückkunft ins Leben feyerlich begeht. Apollo hat versprochen, daß die Musen zur Ehre desjenigen, der sich für ihn aufopfern würde, ein Denkmahl errichten sollten; dieses Denkmahl wird aufgeführt; und in dem Bilde der Person, welche sich hat opfern lassen, erkennt Admetus seine Gemahlinn: der ganze Pallast schallt von diesem kläglichen Geschrey wieder: Alceste ist todt! die Freude verändert sich in eine Trauer, und dem Admetus selbst ist ein Leben unerträglich, das ihm der Himmel auf eine so kostbare Art wieder schenkt. Aber Alcides kommt, entdeckt ihm seine Liebe zu der Alceste, seiner Frau, und thut ihm den Antrag, er wolle, wenn er sie ihm abtreten würde, die Hölle nöthigen, sie wieder zu geben. Admetus geht ihn ein, wenn sie nur leben kann; und die Hoffnung, die Alceste wieder zu sehen, lindert den Verdruß über ihren Tod. Pluto, gerührt durch den Muth und die Liebe des Alcides, erlaubt ihm, die Alceste wieder auf die Welt zurück zu führen, und dieser Triumph verbreitet in allen Herzen die Freude. Aber kaum hat Admetus seine Gemahlinn erblickt, als er sich genöthigt siehet, sie abzutreten, ihr Abschied wird von Thränen begleitet. Alceste reicht ihrem Erretter die Hand; Admetus entfernt sich; Alcides hält ihn auf, und schlägt den verlangten Schatz aus:

c) Non, non, vous ne devez pas croire  
 Qu'un vainqueur des tyrans foit tyran a son tour.  
 Sur l'enfer, sur la mort j'emporte la victoire,  
 Il ne manquoit plus à ma gloire  
 Que de triompher de l'amour.

Wenn die Fabel eines Gedichts so eingerichtet ist, so wird es nicht schwer, auch Feyerlichkeiten anzubringen. Nur muß man allezeit die Ausschweifung vermeiden; und hierzu ist ein ganz simples Mittel, daß man sich von der Regel, oder vielmehr von der Gewohnheit losmache, die Oper in fünf Acte einzutheilen.

Biere

c) Nein, nein, glaubt nicht, daß der, so Tyrannen bestegt, tyrannisch handele. Ich habe den Sieg über die Hölle und den Tod erhalten, nun fehlt meinem Ruhme nichts mehr, als der Triumph über die Liebe.

Viere sind genug, so gar drey sind hinreichend. Die Italiäner haben uns ein Beyspiel gegeben. Der größte Theil von ihren lyrischen Tragödien haben nur drey Acte; und sie verdienen unsere Nachahmung. Es wäre zu wünschen, daß Armide nur viere hätte. Der Dichter, den seine Einbildungskraft verleitet, hat der Hülfe der Musik, des Tanzes, der Mahlerey und der Mechanik zu viel zugebrauet, wenn er einen Act der dänischen Chevaliers macht. Isis verlangte vielleicht nicht mehr Umfang, als die neue Oper Psiche; denn die Verschiedenheit der Himmelsgegenden, wohin die unglückliche Io sich geschleppt siehet, verändert ihre Situation nicht. Wenn die Oper in drey Acte getheilt wird, so daß der eine von den drey Acten ein groß und prächtiges Gemählde vorstellt, daß ein jeder von den beyden andern mit einer Feyerlichkeit geziert wird, so wird das Interesse der Handlung nur zweymahl durch den Tanz aufgehalten werden; so wird man die Talente, zu wählen, dabey brauchen; die Quellen der Kunst werden nicht erschöpft, und das Publicum wird selbst der Sorge seinen Beyfall gönnen, die man anwendet, sein Vergnügen sparsam einzurichten. Es mit dem, was es liebt, sättigen, heißt es nicht lange vergnügen wollen.

Die Decorationen in der Oper sind ein wesentliches Stück, das Gesicht zu vergnügen; und man siehet, wie die Subjecte, die auf der Seite des Wunderbaren vorgestellt werden, dem Decorator und dem Maschinenkünstler günstiger sind, als die aus der Geschichte hergenommenen Subjecte. Die Veränderung des Orts, welche die italiänischen Dichter sich verstattet haben, nicht nur von einem Acte zum andern, sondern auch von Scene zu Scene, und an jeden bequemen Orte, giebt Gelegenheit zu Decorationen, wo die Baukunst, die Mahlerey und das Perspectiv in voller Pracht sich zeigen können; und die großen italiänischen Theater geben dem Genie derer, die sie verzieren, ein freyes und weites Feld. Aber Subjecte, wo alles natürlich folgt, sind fast nicht des Wunderbaren der Maschinen fähig: und der Uebergang von einem Orte zum andern, der nach der physischen Möglichkeit abgemessen ist, zieht den Umfang der Decorationen zusammen.

In einem Gedicht, es sey, welches es wolle, worinnen die Begebenheiten durch natürliche Mittel herbey geführt werden, kann der Ort nur durch eben diese Mittel abändern. In der Natur haben die Zeit, der Raum und die Geschwindigkeit eine unveränderliche Zusammenstimmung. Man kann etwas sehr geschwind geschehen lassen; man kann auch die erdichtete Zeit ein wenig über die wirkliche Zeit ausdehnen; aber hierbey bemerke man wohl, daß die Veränderung des Orts nur so weit erlaubt sey, als sie in angebrachten Intervallen möglich ist. Warum hat das epische Gedicht die Freyheit, den Zeitraum nicht



zu beobachten? Weil es die Freyheit hat, auf die Dauer nicht zu sehen, und in einem Verse die Begebenheiten von zehn Jahren zu erzählen.

Fracti bello fatisque repulsi  
Ductores Danaum tot iam labentibus annis.

Die vom Krieg überwundene, vom Schicksal niedergeschlagne Helden der Griechen nach viel verfloßnen Reihen der Jahre.

Das geht nun nicht bey dem dramatischen Dichter an. Die Zeit misset ihm den Raum, und die Natur der Bewegung ab. Ein Wagen, ein Schiff kann ein wenig mehr oder weniger geschwind gehen; die angenommene Zeit kann etwas mehr oder weniger lang seyn; aber dieß läßt sich auf wenig Sachen einschränken. Wenn zum Exempel der erste Actus aus dem Regulus des Metastasio zu Carthago, und der andere zu Rom vorgestellt werden sollte, so würde dieses sich nicht zum Iyrischen Gedicht schicken; diese Freyheit würde den gesunden Verstand beleidigen.

Aber bey einem Schauspiel, worinn das Wunderbare herrscht, giebt es zwey Mittel, den Ort zu ändern, welche beyde nicht in der Natur liegen. Das erste ist eine leidende Veränderung: das heißt, der Ort selbst bekommt eine andere Gestalt. Wenn der Pallast der Armide im Feuer steht und einstürzt, so ist dieß eine Veränderung, die natürlich seyn kann, und eben dieses Schauspiel wird in der Oper Dido vorgestellt; aber wenn anstatt des Pallasts und der Gärten der Armide plötzlich eine Wüste, Flüsse, Abgründe entstehen, so kann dis ohne Hülfe des Wunderbaren nicht gewirkt werden. Die zweyte ist eine thätige Veränderung, und hier besteht das Wunderbare in der Geschwindigkeit des Ueberganges. Man fragt nicht, in welcher Zeit der Wagen der Cybele aus Sicilien nach Phrygien, und aus Phrygien nach Sicilien kommen kann; noch, ob es möglich sey, daß die Drachen der Armide in einem Augenblick durch die Luft fliegen. Ihre Geschwindigkeit hat keine andere Regel, als den Gedanken, der ihnen nachfolgt.

Quinault urtheilet daher, wenn er von dem Project redet, wie man alle Mittel, die Augen und das Ohr zu bezaubern, anwenden könne, sehr schön; man müsse die Subjecte aus dem System der Fabel, oder der Zauberey nehmen. Hierdurch machte er sein Theater reich am Wunderbaren; er erleichterte sich den Uebergang von der Erde zum Himmel, und vom Himmel zur Hölle; er unterwarf sich die Natur und die Erdichtung; eröffnete der Tragödie den Weg der Epopee, und vereinigte die Vortheile des einen und des andern Gedichts in einem einzigen dritten.

Ich sage nicht, daß das lyrische Gedicht alle Freyheit habe, welche die Epopee hat: es wird durch die Einheit der Zeit eingeschränkt. Aber alles, was in der festgesetzten Zeit in der Erzählung würde haben vorgestellt werden können, führt die Handlung auf dem Theater auf. Uebrigens muß man, um von der Art, die unser Dichter gewählt hat, urtheilen zu können, sich nicht durch das, was er gethan hat, einschränken lassen; ihm war keine von den andern Künsten, welche ihn hätten unterstützen sollen, so bekannt, als die Dichtkunst; er wurde oft genöthigt, mit frostigen Episoden eine Zeit auszufüllen, die er besser genutzt haben würde, wenn er mehr Hülfe hätte finden können. Ja man muß ihn auch nicht nach dem beurtheilen, wie wir ihn auf dem Theater finden; und es würde, ohne von der Musik zu reden, lächerlich seyn, wenn man die Idee, welche man von dem Schauspiel Perseus und Phaeton haben muß, darnach einschränken wollte, was man in einem so engen Raum und mit so wenigen Mitteln ausführen kann. Aber man setze voraus, daß die Musik, der Tanz, die Decoration, die Maschinen, die Geschicklichkeit der handelnden Personen, sowohl was den Gesang, als die Handlung betrifft, so vollkommen sey, als der wesentliche Theil der Gedichte Atys, Theseus und Armide, so wird man eine solche Idee dieses Schauspiels, wie ich sie nur mache, haben, und so wie sie beschaffen seyn muß, um die Idee auszufüllen, die Quinaut sich selbst davon gemacht hatte. Nach diesem Dichter ist man seiner Spur gefolget; und das Gedicht Jephtha, Dardanus, so gar Issa, ob sie gleich Schäfergedichte sind, können nach ihm als Beyspiele angeführt werden, aber sie sind ihm weit nachzusehen: Ich weis nur den Castor und Pollux, welches den Gedichten des Quinaut an die Seite gesetzt zu werden verdiente.

Man hat nachher eine Art der Oper erfunden, welche leichter ist, und besonders durch ihre Abänderung gefällt: es sind abgesonderte und unter einem allgemeinen Nahmen wieder vereinigte Acte. La Motte war ihr Erfinder. Das galante Europa (*l'Europe galante*) war ein Versuch davon, und verdiente das Muster zu seyn. Der Vortheil dieser kleinen lyrischen Gedichte ist dieser, daß sie nur eine ganz simple Handlung erfordern, welche ein Gemählde giebt, welche eine Feyerlichkeit verursacht, und welche durch den wenigen Raum, den sie einnimmt, erlaubet, in einem und eben demselben Schauspiel drey Opern von verschiedener Art zu vereinigen. Die Acten der Coronis, des Pigmalion, und Zelindor sind Meisterstücke dieser Art. Die Wahl der Subjecte in diesen kleinen Opern läßt sich aus eben denen Eigenschaften, wie in den großen, bestimmen: aus den Gemähl- den, Empfindungen, Bildern. Hier würden die Details, die nicht für den Gesang gemacht sind, unerträglich seyn. Besonders müssen die Episoden da niemals Platz haben. Dieses Gedicht erfordert, in Absicht des wenigen Raums, den es ein-  
nimmt,



nimmt, weniger Verschiedenheit in den Zwischenfällen und in den Malereyen! doch muß das kleinste Gemählde eine gewisse Mischung von Licht und Schatten haben. Die simpelste Intrigue hat ihre Gradationen; selbst die Details haben Schattierungen, die einander wechselseitig erheben; und man muß im Kleinen so wie im Großen die Verbindung und die Abänderung so zu vereinigen wissen, daß man gefalle. Die Oper ist nicht an tragische und wunderbare Subjecte gebunden. Die edle Galanterie, das Hirten- das Schäferleben, das comische, so gar das Possenspiel werden durch die Musik verschönert, und eine jede von diesen Gattungen hat ihre Anmuth. Aber man wird leicht einsehen, daß sie nur dazu gemacht sind, einen Augenblick auf der Bühne zu seyn. Die lebhaftesten sind die besten: besonders glebt das comische durch seine Bewegungen, Sprünge, naive Züge, seine lebendige Malereyen der Musik einen angenehmen spielenden Schwung, welchen die Italiäner uns gezeigt haben, und welchen man vor der Serva Padrona zu Paris gar nicht vermuthete. Aber kennen die Musen die Verschiedenheit der Himmelsgegenden? Ihr Vaterland ist überall, wo man Geschmack hat. Die Schönheiten der italiänischen Oper werden die unsrigen, so bald wir wollen. Man lasse den prächtigen und leichtesten Stimmen, welche Italien bewundert, die scherzhaften Arien, welche den rührenden Scenen die Anmuth benehmen; aber wir wollen suchen, diese so wahren und so empfindlichen Töne, diese so simplen und so stark ausdrückenden Accorde, diese Modulationen, deren Plan so rein, so leicht und so schön ist, endlich diesen Gesang nachzuahmen, den ich nicht begreife, der aber mit einem Clavier und einer schlechtesten Stimme die Kraft hat, mir Thränen auszupressen.

Unsere Tonkünstler, die in ihrer Kunst mit Geschmack und Genie stark sind, sagen, wir erwarten nur Dichter. Haben sie den Quinault nicht vor Augen? Was für eine unglückliche Furcht der Schande hindert sie, den italiänischen Dichtern nachzuahmen? Metastasio ist ihr allgemeiner Dichter: und so üben sie sich untereinander in die Wette, und mit einer edlen und stolzen Racheiferung, funfzig mahl eben dasselbe Gedicht zu componiren, und dieß wird ihnen die unerschöpflichen Quellen ihrer Kunst zu erkennen geben. Nur hierdurch lernt man die Natur studieren, und alle Mittel, sie zu erreichen und auszudrücken, versuchen. Die Musik, ich glaube es vorher sagen zu können, wird unter uns nicht eher einen guten Fortgang gewinnen, als bis die Talente, die hartnäckig genug sind, sich einander bey eben denselben Dingen zu übertreffen, durch ihre Eifersucht aufgeklärt, und durch die Stimme des Publici angefeuert, sich einander selbst tiefer, arbeitsamer, feuriger und reicher an Hilfsmitteln machen werden. Das alles zusammen genommen ist sehr einschränkend, aber diese Einschränkung ist eben das, was dem Genie seine Triebfedern giebt: und der Gebrauch, welcher dem Tonkünstler verbietet, sich an ein Gedicht zu wagen, welches schon in Musik gesetzt ist, gleichet den Privilegien, welche den Artisten vorthellhaft, und dem Aufkommen der Künste schädlich sind.

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Neun und vierzigstes Stück.

Leipzig, den 3ten December 1770.

Nachricht von den Lebensumständen George Friedrich Händels,  
Esq. Aus dem Gentleman's Magazine vom Jahre 1760.

George Friedrich Händel war zu Halle den 24ten Februar 1684 gebohren. Sein Vater war daselbst ein Arzt; er war über sechzig Jahre alt, als seine zweyte Frau unsern Händel zur Welt brachte, mit welcher er auch eine Tochter erzeugt hatte. Aus seinem ersten Ehestande hatte er einen Sohn, der um die Zeit bey dem Herzoge zu Sachsenweißfels Kammerdiener wurde, und sich an diesem Hofe aufhielt.

Händel war in dem siebenten Jahre seines Alters, als sein Vater an den Hof des Herzogs reisete, und ihn zurücke ließ, ungeachtet er inständigst gebeten hatte mitgenommen zu werden, in der Absicht, seinen Bruder zu besuchen. Händel folgte bey der Abreise seines Vaters, der Kutsche zu Fuße nach, und brachte es endlich durch sein anhaltendes Bitten dahin, daß sein Vater ihn mit zu seinem Bruder nahm.

Es scheint, daß Händel sich nicht lange an dem herzoglichen Hofe aufgehalten habe; denn er war gerade sieben Jahre alt als er nach Halle zurückkehrte. Es äußerte sich schon damals sein großes Talent zur Musik. Bey seinem Aufenthalte in Weißfels pflegte er, nach geendigtem Gottesdienste, auf der Orgel zu spielen. Der Herzog blieb einmal von ungefähr länger, als gewöhnlich in der Kirche, und hörte ihn; und da er etwas, das nicht gemein war, in seiner Art zu spielen fand: so fragte er den Kammerdiener, wer auf der Orgel spiele. Dieser antwortete, daß es sein Bruder sey; worauf der Herzog ihn zu sehen verlangte, und zu seinem Vater sagte, daß er ein Verbrechen gegen das Publicum und die Nachwelt begehen würde, wenn er der Welt ein so außerordentliches Genie zur Musik entziehen, und es zu andern Wissenschaften anhalten wollte. Der Vater gab nicht sowohl den Gründen, als viel-



mehr dem Ansehen des Herzogs nach, und versprach seinem Sohne eine Erziehung zu geben, die seinen Fähigkeiten gemäß wäre. Der Herzog machte dem jungen Händel ein Geschenk, und sagte ihm, daß es seinem Fleiße an kleiner Ermunterung fehlen solle.

Händel wurde bey seiner Zurückkunft nach Halle, von seinem Vater zu dem Organist Zachau gethan, welcher in seiner Kunst sehr geschickt war. Man sagt, daß Händel schon damals die Stelle seines Lehrmeisters, in dessen Abwesenheit vertreten habe. Er hatte von der Unterweisung desselben so großen Nutzen, daß er im neunten Jahre seines Alters anfieng Kirchenmusiken zu componiren, und mit dieser Composition drey Jahre nach einander fortfuhr.

Er hatte es nunmehr so weit gebracht, daß er seinen Lehrmeister beynah übertraf. Man beschloß, ihn nicht länger zu Halle zu lassen, und er wurde im Jahre 1698 nach Berlin geschickt, wo er einen Anverwandten am Hofe hatte, auf dessen Sorgfalt und Freundschaft seine Aeltern sich verlassen konnten.

Die Oper war damals in einem sehr blühenden Zustande. Verschiedene berühmte Personen hatten die Aufsicht darüber, unter welchen sich Buononcini und Artilio befanden. Buononcini war der beste Componist; und Artilio der beste Spieler; und ihr Character war eben so verschieden, als ihre Talente. Buononcini war eitel und stolz, und Artilio war bescheiden und aufrichtig. Der erste sah mit Verachtung auf Händeln, und der andere begegnete ihm mit Höflichkeit. Artilio hatte ihn zu Stunden auf dem Schooße vor einem Flügel, auf welchem er ihn spielen ließ, und die außerordentliche Geschicklichkeit eines so jungen Knabens bewunderte. Buononcini selbst wurde endlich gezwungen, seine vortreffliche Talente zu erkennen, und erzeugte ihm einige Höflichkeit, ob man gleich Anlaß hatte zu glauben, daß sie keine Wirkungen von Freundschaft und Wohlwollen waren.

Händel nahm bey dem Unterricht des Artilio ungemein zu, und er war nicht lange in Berlin, als er dem Könige vorgestellt wurde, welcher ihn oft beschenkte, und endlich vorschlug, ihn unter seiner eignen Protection nach Italien reisen zu lassen; allein Händels Aeltern lehnten aus gewissen Ursachen dieses Anerbieten ab.

Es wäre für ihn nicht rathsam gewesen, länger in Berlin zu bleiben; er kehrte daher noch einmal nach Halle zurück, und man erwies ihm außerordentlich viele Höflichkeiten. Da er sich Begriffe von der Vortrefflichkeit in der Musik erworben hatte, die alles das, was er in Halle fand, weit übertrafen: so war er sehr ungeneigt sich daselbst zu verweilen, und hatte eine große Begierde, nach Italien zu gehen. Unterdessen fand er kein Mittel, den Aufwand, welchen

welchen eine Reise nach Italien erforderte, zu bestreuten. Man sendete ihn nach Hamburg. Die dasigen Opern wurden nur von denen in Berlin übertroffen. Bald nach seiner Ankunft in Hamburg starb sein Vater. Händel wollte seiner Mutter nicht zur Last seyn, und suchte daher Stunden zu geben, und eine Stelle im Orchester zu erhalten. Unterdessen schickte ihm doch seine Mutter, einige Monathe darnach, etwas zu; allein sein Fleiß und seine Achtung gegen seine Mutter, waren so groß, daß er nicht nur das Geld, so ihm seine Mutter überschickt hatte, zurück senden, sondern auch noch ein kleines Geschenk von dem seinigen beysügen konnte.

Der erste Flügel wurde damals von Kaysern gespielt, einem Manne, der auch in der Composition stark war. Aber er liebte die Verschwendung, machte Schulden, die er nicht wieder bezahlen konnte, und sahe sich daher genöthiget, zu flüchten. Bey Erledigung dieser Stelle wollte derjenige, welcher den andern Flügel spielte, hinauf rücken; aber Händel war ihm entgegen, welchem seine höhere Geschicklichkeiten ein Recht gaben, auf die erste Stelle Anspruch zu machen. Nach manchem Streite, an welchem alle diejenigen, die die Oper unterhielten oder dirigirten, Antheil hatten, wurde die Sache zu Händels Vortheil entschieden. Seine Anhänger führten an, daß man bloß auf den Nutzen der Oper, und nicht auf den Eigennuß einer einzeln Person zu sehen habe, die sich nicht auf vorzüglichere Fähigkeiten, sondern bloß auf ein vermeyntes älteres Recht, berufen könne. Diese Gründe waren unterdessen für Händels Nebenbuhler von keinem Gewichte, und er trieb seinen Groll so weit, daß er, als sie auf dem Orchester zusammen kamen, ihm mit einem Degen einen Stoß auf die Brust gab, welcher ihm gewiß das Herz durchbohret haben würde, wenn er nicht zu gutem Glücke Musicalien im Busen gehabt hätte, die stark genug waren, daß sie auch einen zweymal stärkern Stoß würden haben aufhalten können.

Bald hierauf wurde Händel auch Componist für die Oper; ungeachtet er nur funfzehn Jahre alt war. Die erste Oper, welche er setzte, war die *Almeria*, und sie erhielt so großen Beyfall, daß sie dreyßigmal nach einander aufgeführt wurde. In einer Zeit von einem Jahre verfertigte er zwey andere Opern, *Florinda* und *Nero*, welche mit eben so großem Beyfalle aufgenommen wurden.

Er hatte sich unterdessen auf keine gewisse Zeit bey der Oper verbindlich gemacht, und er behielt sich die Freyheit vor, Hamburg verlassen zu können, wenn er es für gut befinden würde, weil er sich vorgenommen hatte, andere Länder zu sehen, und sich mit den Arbeiten anderer Meister bekannt zu machen.



Unter den vielen Personen von hohem Stande, welche zu der Zeit, da die Opern *Almeria* und *Florinda* aufgeführt wurden, sich zu Hamburg aufhielten, befand sich auch der Bruder des Johann Gaston de Medicis, Großherzogs von Toscana. Da er ein großer Liebhaber von der Musik war: so fand Händel durch seine ungemeinen Fähigkeiten, nicht nur den Zutritt zu diesem Prinzen, sondern er wurde auch von ihm einer besondern Vertraulichkeit gewürdigt. Der Prinz beklagte oft, daß Händel mit den italiänischen Meistern nicht bekannt sey, von deren Werken er ihm eine große Sammlung zeigte. Händel, welcher dieselbe durchsah, sagte frey zu dem Prinzen, daß er nichts von dem Großen darinnen fände, welches diesen Werken beygelegt würde. Aber der Prinz versicherte ihn, daß eine Reise nach Italien ihn auf einmal mit dem Styl und dem Geschmack der italiänischen Musik ausöhnen würde, und daß ein Meister in dieser Kunst in keinem andern Lande eine größere Aufmunterung finden könne. Der Prinz drang zuletzt in Händeln, daß er mit ihm nach Italien gehen möchte; und versprach ihm zugleich, daß es ihm an keiner Bequemlichkeit fehlen solle. Ungeachtet Händel fest entschlossen war, nach Italien zu gehen, sobald seine Umstände ihm den nöthigen Aufwand zur Reise darbiethen würden; so schlug er doch, mit gebührender Erkenntlichkeit für die Gnade des Prinzen, dieses Anerbieten aus, weil er seine Unabhängigkeit für keinen Vortheil in der Welt aufgeben wollte.

Er hielt sich fünf Jahre zu Hamburg auf, und in dieser Zeit hatte er sich, außer dem zu seinen Bedürfnissen nöthigen Aufwande und einigen kleinen Geschenken, die er seiner Mutter machte, eine Summe von zweyhundert Ducaten gesammelt. Mit dieser Summe trat er die Reise nach Italien an, und hinterließ eine ansehnliche Anzahl von Sonaten, die entweder verlohren sind, oder von welchen man nicht weis, daß er der Verfasser davon ist.

Er gieng zuerst nach Florenz, wo er von dem Prinzen von Toscana sehr gnädig aufgenommen wurde, und freyen Zutritt in dem Pallast des Großherzogs erhielt. Der Prinz wünschte einige Stücke von seiner Composition zu haben, und Händel, kaum neunzehn Jahr alt, war, seiner Jugend und des Unterschieds zwischen der italiänischen und deutschen Musik ungeachtet, so glücklich in der Composition einer Oper *Rodrigo*, daß er ein Geschenk von hundert Zechinen und einem Silberservice erhielt.

Die vornehmste Schauspielerinn und Sängeriinn zu Florenz war damals *Vittoria*, von welcher man sagt, daß sie sehr schön gewesen sey, daß sie bey dem Herzoge in vorzüglichen Gnaden gestanden, und daß sie Händeln ihre Zuneigung geschenkt habe.

Nach

Nachdem er sich ein Jahr in Florenz verweilt hatte, begab er sich nach Venedig, wo er zuerst auf einer Maskerade, als er den Flügel spielte, von Scarlatti entdeckt wurde. Man sagt, daß Scarlatti \*), sobald er ihn habe spielen hören, ausgerufen habe: das könne niemand anders, als der Sachse oder der Teufel seyn. Allein man legt diesen Einfall vielen Personen in den Mund, besonders dem Morus als er den Erasmus sah.

Händel wurde noch seiner Entdeckung unaufhörlich angegangen, eine Oper zu componiren, und er verfertigte endlich, in einer Zeit von drey Wochen, die Agrippina, welche sieben und zwanzigmal nach einander, mit dem außerordentlichsten Beyfalle, aufgeführt wurde. Die besten Sänger und Sängerinnen bewarben sich um Rollen in der Agrippina, besonders die Vittoria, die aus persöhnlicher Achtung gegen Händel sich alle Mühe gab, durch die Anwendung aller Geschicklichkeiten den Werth seiner Arbeit zu erhöhen.

Von Venedig gieng er nach Rom. Seine Ankunft wurde bald bekannt, und er wurde von Personen vom ersten Range gesucht, besonders vom Cardinal Ottoboni, der eine Gesellschaft vortrefflicher Tonkünstler unterhielt, unter welchen der berühmte Corelli die erste Violine spielte. Auf Verlangen des Cardinals überreichte ihm Händel ein Stück von seiner Composition, worinnen diese Musici, welche nur an die italiänische Musik gewöhnt waren, verschiedene Schwierigkeiten fanden. Corelli selbst, dessen Bescheidenheit und Arzigkeit mit seinen übrigen Eigenschafften überein kamen, beklagte sich über diese Schwierigkeiten, und Händel, welcher ihm gewiesen hatte, wie sie zu überwinden wären, nahm ihm, als er sie nicht treffen konnte, das Instrument mit großem Ungestüme aus der Hand, und spielte die Stellen selbst. Corelli, welcher eine solche Ueberzeugung von Händels größerer Geschicklichkeit nicht nöthig hatte, gestand mit der größten Bescheidenheit, daß er ihn übertreffe, und da Händel fortfuhr ungeduldig zu seyn, so sagte er nur zu ihm: Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch'io non m'intendo.

Ec c 3

Fort.

\*) Es giebt zwei Personen von diesem Nahmen. Alessandro Scarlatti, der Verfasser einer Oper, Principessa fedele, die für ein Meisterstück gehalten wird, und Dominico Scarlatti, der noch jetzt in Spanien lebt. Welcher von diesen beyden Händeln zu Venedig entdeckt, ist nicht bekannt. Vielleicht ist dieses ein ganz anderer Scarlatti gewesen; denn wir hören hernachmals, daß Händel mit beyden Scarlatti, bey dem Cardinal Ottoboni zu Rom, Bekanntschaft gemacht hat.

Die Fortsetzung folgt künftig.



Fortsetzung der Veränderungen über: Als ich auf meiner  
Bleiche ic.

3te Veränderung.

The musical score consists of four systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring complex rhythmic patterns and ornamentation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





## 4te Veränderung.



# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Fünfzigstes Stück.

Leipzig, den 10ten December 1770.

Fortsetzung der Lebensumstände George Friedrich Händels,  
Esq. Aus dem Gentleman's Magazine vom Jahre 1760.

Das Instrument, welches Händel mit vorzüglicher Kunst spielte, war der Flügel. Domenico Scarlatti war damals bey dem Cardinal Ottoboni, und wurde für den größten Meister auf diesem Instrumente in ganz Italien gehalten. Der Cardinal veranstaltete, daß beyde ihre Geschicklichkeit gegen einander versuchen mußten. Der Ausgang dieses Wettstreits wird auf verschiedene Art erzählt, indem einige Händeln, andere aber dem Scarlatti den Sieg zuschreiben. Wenn sie zur Orgel kamen, so erklärte Scarlatti selbst, daß Händel ihn weit übertreffe. Es ist eine Ehre für beyde, daß sie, ungeachtet sie Nebenbuhler waren, dennoch Freunde blieben; denn Händel pflegte allemal, mit außerordentlicher Hochschätzung, vom Scarlatti zu sprechen, und Scarlatti, wenn man ihn wegen seiner Geschicklichkeit bewunderte, erwähnte allemal Händeln, und gab seine Achtung für ihn zu erkennen.

Obgleich Händel vornehmlich bey dem Cardinal Ottoboni war: so pflegte er sich doch auch oft in den Pallästen der Cardinäle Colonna und Pamphili einzufinden. Pamphili, der einiges Talent zur Dichtkunst hatte, schrieb ein musikalisches Drama, *il Trionfo del tempo*, und verschiedene andere Stücke, von welchen Händel einige in einem einzigen Abend, und einige aus dem Stegreif componirte. Eines von diesen war eine Lobeserhebung auf Händeln selbst, worinnen er dem Orpheus verglichen, und zu einer Gottheit erhoben wurde.

Da er mit verschiedenen Prälaten der römischen Kirche bekannt war: so hatte er öftere Anfälle wegen seiner Religion auszuhalten. Aber man sah gar bald, daß man Händeln zur Aenderung seiner Religion auf keine Art würde bewegen können, und er erklärte, daß er bey der Religion in der er geboren worden, leben und sterben wolle, sie möchte die wahre oder eine falsche seyn.



Es gereicht ihm zur Ehre, daß man ihn niemals dahin bringen konnte, sich auch nur in äußerlichen Gebräuchen nach einer Religion zu bequemen, zu welcher er sich nicht bekannte.

Beim seinem Aufenthalte in Rom componirte Händel ein Oratorio, Resurrezzione, und hundert und funfzig Cantaten, nebst vielen Sonaten und andern Sachen.

Von Rom gieng er nach Neapel, wo er von den vornehmsten Personen wohl aufgenommen wurde. An diesem Orte componirte er eine Serenade, Acide e Galatea, auf Verlangen der Donna Laura, einer Dame von sehr hohem Stande. Nachdem er sich einige Zeit in Neapel verweilt hatte, gieng er zum zweytenmal nach Florenz, Rom und Venedig, und kehrte nach einem sechs-jährigen Aufenthalte in Italien, in sein Vaterland zurück. Unterwegs traf er in Hannover ein, wo er den berühmten Steffani fand, den er zuvor in Venedig gesehen hatte, und der damals bey dem Churfürst von Hannover, nachherigem Könige von Großbritannien, George I. Capellmeister war. In Hannover fand er auch den Baron Kilmanseck, der ihn mit einer so großen Empfehlung an den Hof brachte, daß der Churfürst ihm sogleich einen jährlichen Gehalt von 1500 Rthl. ausmachte, damit er in Hannover bleiben möchte. Händel, welcher zu der Zeit angelegentliche Einladungen nach England, von dem Herzog von Manchester erhalten, und überdieses versprochen hatte, den Hof des Churfürsten von der Pfalz zu besuchen, sagte zu dem Baron, durch welchen dieses Anerbieten geschah, daß er zwar die stärksten Regungen der Dankbarkeit gegen die Gnade des Churfürsten empfände; allein er befürchtete, daß er das geschehene Anerbieten nicht werde annehmen können, weil dieses von seiner Seite eine Art von Verbindung seyn würde, in Hannover zu bleiben, welches aber mit seinem Versprechen, und mit gewissen vorherigen Entschließungen, die er nicht aufgeben könne, sich nicht würde vereinigen lassen. Der Baron hinterbrachte Händels Vorwand dem Churfürsten, welcher befahl, ihm zu sagen, daß die Annahme des ihm angebotenen Gehalts ihn weder von seinen Versprechen noch von seinen Entschließungen abhalten solle, sondern daß man ihm die völlige Freyheit lassen würde, ein Jahr oder mehr nach seinem Gefallen abwesend zu seyn, oder dahin zu gehen, wohin er es für gut befinden würde. Auf diese leichten Bedingungen nahm Händel seinen Gehalt mit Dank an.

Da Steffani bald nachher die Stelle des Capellmeisters aufgab: so wurde dieselbe Händeln gegeben. Sein Privilegium, nach Gefallen abwesend zu seyn, wurde dadurch nicht aufgehoben, und er reisete bald darauf nach Düsseldorf. Er besuchte auch damals seine Geburtsstadt Halle, wo er einige Zeit bey seinen

seinen Freunden und Anverwandten zubrachte, besonders bey seiner Mutter, die damals sehr alt, und seit geraumer Zeit blind war; ingleichen bey seinem ehemaligen Lehrmeister Zachau. Der Churfürst von der Pfalz nahm ihn mit besonderer Gnade auf, und machte ihm, bey seiner Abreise ansehnliche Geschenke.

Von Düsseldorf gieng er über Holland nach England, und langte im Winter des Jahres 1710 zu London an. Die Opern waren damals eine neue Art von Lustbarkeit, und die Einrichtung derselben war im höchsten Grade unger reimt und lächerlich. Man übersetzte einige italiänische Opern ins Englische, und ließ die englischen Worte nach der Originalmusik singen, so daß die Worte versetzt wurden, und daß zuweilen die sanfteste Melodie, welche für das Wort Mitleiden bestimmt war, auf das Wort Wuth fiel; dahingegen die rauhen Töne, welche in dem Original der Wuth zugehörten, dem Mitleiden zu Theil wurden. Händels Ankunft machte diesen Ungereimtheiten ein Ende; er wurde an den Hof gebracht, und erhielt viele Merkmahle von der Gnade der Königin. Die Standespersonen zu befriedigen, welche nach einer Oper von seiner Arbeit großes Verlangen trugen, componirte er ein Drama, Rinaldo, welches einen Italiäner Rossi, zum Verfasser hatte. Aaron Hill, von welchem sich der Plan dazu herschrieb, übersetzte er ins Englische. In dieser Oper hatte der berühmte Sänger Nicolini, eine Hauptrolle, und sie wurde mit ungemeinem Beyfalle aufgeführt.

Händel hatte nunmehr ein ganzes Jahr in England zugebracht, und erhielt es für nöthig nach Hannover zurück zu gehen. Bey seiner Abreise erhielt er von der Königin und dem Hofe ansehnliche Geschenke, und er mußte versprechen, daß er zurück kommen wollte, wenn er die Erlaubniß von dem Prinzen erhalten würde, in dessen Diensten er stand.

Bald nach seiner Ankunft in Hannover versfertigte er für die damalige Churprinzessin, Carolina, zwölf Kammerduetten, zu welchen der Abt Mauro Hortensio die Poesie gemacht hatte. Er componirte auch noch andere Stücken, sowohl zum Singen als für Instrumente.

Gegen das Ende des Jahres 1712 gieng er nach England zurück. Der Utrechter Friede wurde, wenige Monathe nachher geschlossen, und bey dieser Gelegenheit versfertigte er ein Te Deum und Jubilate. Man gieng ihn an, daß er die Direction der Oper auf dem Hay-market wieder übernehmen sollte. Die Königin selbst wendete ihr Ansehn an, ihn dazu zu vermögen, und als ein Zeichen der Achtung gegen seine Verdienste, machte sie ihm einen jährlichen Gehalt von zweyhundert Pfund auf seine Lebenszeit aus. Ungeachtet Händel in Hannover sich verbindlich gemacht hatte, so hielt er sich doch bis zum Tode

der Königin, welcher im Jahre 1714 erfolgte, in England auf, nachdem die Zeit, da er hatte zurückkommen sollen, vorlängst verfloßen war.

Bei der Ankunft des Königs, unterstand Händel sich nicht, am Hofe zu erscheinen, weil er sich seines üblen Verhaltens bewusst war. Allein, sein Freund, der Baron Kilmansack, welcher mit dem Könige nach England gekommen war, brachte viele von den vornehmsten Personen auf Händels Seite. Er veranlaßte auch den König zu einer Lustfahrt auf dem Wasser; bey welcher Gelegenheit Händeln aufgegeben wurde, eine Musik aufzuführen. Er that dieses auf eine so gute Art, daß der König davon sehr zufrieden war, und fragte wie dieses ohne sein Vorwissen hätte veranstaltet werden können. Der Baron stellte hierauf dem Könige Händeln vor, als einen, der seinen Fehltritt zu sehr erkenne, als daß er Entschuldigungen dafür suchen sollte, der aber ein aufrichtiges Verlangen trage, ihn wieder gut zu machen. Händel erhielt die Gnade des Königs, und seine Wassermusik wurde mit dem größten Beyfalle beehret. Der König setzte dem jährlichen Gehalt, welchen ihm die Königin ausgemacht hatte, zweyhundert Pfund auf Lebenszeit zu; und als ihm aufgetragen wurde, die jungen Prinzessinnen in der Musik zu unterrichten, wurde diese Zulage bis zu vierhundert Pfund erhöht.

Im Jahre 1715 verfertigte er die Oper *Almädige*, und von dieser Zeit an bis in das Jahr 1718 war er fast beständig bey dem Grafen von Burlington. Da Pope ein sehr vertrauter Freund des Grafen war: so trug es sich oft zu, daß Händel und er zusammen bey ihm speiseten. Pope, der das feinste Gehör für die poetische Harmonie besaß, hatte keines für die Musik, und er gestand oft, daß die besten Compositionen, die Händel spielte, ihm kein Vergnügen machten. Unterdessen hatte ihm sein Freund, Arbuthnot, mit Händels ungemeinen Verdiensten bekannt gemacht. Vom Jahre 1718 bis zum Jahre 1720 war Händel vornehmlich zu Cannons. In den letzten beyden Jahren componirte er bloß den *Teseo* und *Pastor fido*, denn *Buononcini* und *Attilio* waren Componisten für die Oper. Um diese Zeit fiel man darauf, eine Art von Akademie auf dem Haymarket zu stiften, in der Absicht, daß daselbst Opern von Händels Composition, unter seiner Aufsicht und Anordnung, aufgeführt werden sollten. Man erwählte den Weg der Subscription, durch welchen keine geringere Summe, als 50000 Pfund zusammen gebracht wurde. Der König selbst hatte mit unterschrieben, und die Gesellschaft wurde mit dem Titel der königlichen Akademie beehret. Händel verließ Cannons, und reisete, in der Absicht Sänger zu suchen, nach Dresden, wo er *Senesino* und *Duristanti* bewog, daß sie mit ihm nach England giengen. und

und Attilio hatten noch immer viel Anhänger auf ihrer Seite, aber sie waren den Freunden Handels nicht gleich. Im Jahre 1720 erhielt er Erlaubniß, seine Oper Radamist aufzuführen. Das Haus war so voll, daß viele von der außerordentlichen Hitze ohnmächtig wurden, und viele boten für einen Platz auf der Gallerie vierzig Schillinge, nachdem sie sich um einen andern Platz vergebens bemüht hatten.

Der Streit zwischen Handels und des Buononcini Parthey gieng immer weiter, und der Adel theilte sich in zwei Factionen, die sich einander mit großer Heftigkeit entgegen stellten. Man wurde zuletzt dahin einig, daß die beyden Virtuosen an einer Oper gemeinschaftlich arbeiten möchten, und daß jeder einen besondern Aufzug nehmen sollte. Derjenige nun, welcher durch die Allgemeinheit der Stimmen die besten Beweise von seiner Geschicklichkeit geben würde, solle zu dem Besitze des Hauses gelangen. Diese Oper war Muzio Scavola, und Handel erhielt den Vorzug. Die Akademie wurde nunmehr vollkommen eingerichtet, und Handel, der für dieselbe Componist wurde, unterhielt sie neun Jahre lang mit ungemeinem Beyfalle. Aber um diese Zeit entstand eine Mißhelligkeit zwischen ihm und Senesino; dieser beschuldigte Handels in einer Tyranny, und Handel klagte Senesino wegen Rebellion an. Der Adel gab sich alle Mühe, diese beyden wichtigen Personen wieder mit einander auszuföhnen, aber vergebens; und zuletzt entstanden wegen dieses Streites neue Mißhelligkeiten. Der Adel wollte nicht gestatten, daß Handel, um seine Rachbegierde zu befriedigen, einer Person den Abschied geben solle, die zu ihrem Vergnügen so unentbehrlich war, und Handel wollte, um ihres Vergnügens willen, mit keiner Person, die ihn beleidigt hatte, in Verbindung bleiben. Ein eben so heftiger Streit entstand zwischen der Faustina und Cuzzoni, und endlich wurde eine Gesellschaft, bey der der König selbst und fast der ganze Hof war, und zu deren Unterhaltung man eine Summe von 50000 Pfund unterschrieben hatte, durch den Uebermuth derjenigen Personen zerstöhret, gegen die man mit Lobeserhebungen und Geschenken verschwenderisch gewesen war.

Ob aber gleich die Akademie auseinander gieng, so verließ doch Handel den Haymarket nicht; aber er sahe bald, daß er nicht allein eine Person von Wichtigkeit war. Nachdem Senesino den Abschied erhalten hatte, verlohren sich die Zuhörer, und das Publicum ließ ihn empfinden, wie unrecht er hatte, daß er auf öffentliche Unkosten seinen Zorn hatte befriedigen wollen. Er schloß damals mit Heidegger einen Vertrag, daß sie gemeinschaftlich Opern aufführen wollten; und er gieng nach Italien, neue Leute zu hohlen. Er kam mit Strada, Bernachi, Fabri, Bartoldi und andern zurück; allein er empfand bald, was für ein Unterschied zwischen der Verbindung mit dem britischen Hofe, und einer Gemeinschaft mit Heidegger war.

Die Fortsetzung folgt künftig.



# Die Schönen. Vom Herrn von Trautzsch,

Componirt von C. B. Zag.

Scherzend und geschwind.

Schwarz wie ein En = gel sieht mein Kind, der Feu = fel nur ist  
Wie schrecklich doch die Weis = sen sind, schwarz schwarz behält den

weiß,  
Preiß; So ruft ein Ne = ger, der an = jetzt Eu =

ro = pens Schö = ne sieht, und der ein schwarzes

Kind be = sitzt, in de = ren Arm er flieht.

Schwarz

## Die Schönen.

Schwarz wie ein Engel sieht mein  
 Kind,  
 Der Teufel nur ist weiß,  
 Wie schrecklich doch die Weißen sind,  
 Schwarz, schwarz behält den Preis;

So ruft ein Neger, der anjagt  
 Europens Schöne sieht,  
 Und der ein schwarzes Kind besitzt,  
 In deren Arm er flieht.

Der Caraibe sieht und lacht  
 Das weiße Mädgen aus,  
 Und das so schwarz ist wie die Nacht,  
 Dieß macht ihm Furcht und Graus;

Roth wie ein Krebs mit schwarzen Haar,  
 So spricht er, sieht mein Kind,  
 Roth ist nur schön, o! das ist wahr,  
 Wer sie nicht liebt, ist blind!

Ich lobe mir Ollvengrün,  
 So sagt der Hottentott,  
 Nur so ein Schatz ist vorzuziehn,  
 Roth dienet nur zum Spott.

Es denkt auch so der braune Mohr,  
 Man hört ihn hitzig schreyn:  
 Die braune zieh ich allen vor,  
 Braun muß mein Mädgen seyn!

Allein der Mexicaner schwur:  
 Ihr alle habt geirrt,  
 Die Löwengelbe liebt man nur,  
 Die mich einst lieben wird.

Doch meine Doris ist nur schön,  
 Denn sie ist roth und weiß,  
 Die ganze Welt muß es gestehn,  
 Sie, sie behält den Preis!



## Fünfte Veränderung über: Als ich auf meiner Bleiche.

alla Polacca.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano or lute, in a 3/4 time signature. It is in the key of D major (one sharp). The piece is titled "Fünfte Veränderung über: Als ich auf meiner Bleiche" and is marked "alla Polacca". The score consists of six systems, each with two staves. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music is characterized by rhythmic patterns typical of a polacca, with frequent eighth and sixteenth notes. The piece ends with a double bar line and the marking "DC." (Da Capo).

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

---

## Ein und funfzigstes Stück.

Leipzig, den 10ten December 1770.

---

Beschluß der Lebensumstände George Friedrich Händels,  
Esq. Aus dem Gentleman's Magazine vom Jahre 1760.

Der Adel, welcher sich beleidigt fand, veranstaltete eine neue Subscription, um gegen ihn, in dem Schauspielhause in Lincoln's. Inn Fields, Opern aufzuführen. Porpora und Farinelli waren unter andern von der Gesellschaft. Porpora war der Verfertiger verschiedener Cantaten, die man sehr bewunderte, und Farinelli bezauberte alle, die ihn hörten, durch seine außerordentliche Stärke im Singen. Händel erhielt sich drey Jahre lang mit Heidegger gemeinschaftlich, und ein Jahr allein, wider seine Antagonisten; endlich aber mußte er unterliegen, und er sah sich genöthiget, den Haymarket seinen Nebenbuhlern zu überlassen.

Er machte nachhero einen Versuch, sich in dem Hause, welches seine Nebenbuhler in Lincoln's. Inn. Fields verlassen hatten, Zuhörer zu verschaffen; aber dieses Vorhaben mislang ihm, und er verfügte sich nunmehr in Coventgarden, und schloß eine Gemeinschaft mit Herr Rich. In Coventgarden führte er im Winter 1733 seine Oper, Ariadne auf; indessen daß eine von Porpora gesetzte Oper, die eben diesen Nahmen hatte, auf dem Haymarket aufgeführt wurde. Er hatte das Misvergnügen zu sehen, daß er, wenn er auch der Composition des Porpora die seinige entgegen setzen durfte, dennoch der Stimme des Farinelli nichts entgegen zu setzen hatte. Dieses war für ihn de-



sto demüthigender, da er seinen ersten Beyfall sich allein zugeschrieben, und einen Sängler verachtet hatte, der so sehr befugt war, den Ruhm mit ihm zu theilen. Unterdessen fuhr er so lange hartnäckig fort, bis er sich genöthigt sahe, fast alles, was er hatte, hinzugeben, um sich aus seinen Schulden zu reißen. Dieser unglückliche Ausgang machte einen so starken Eindruck auf ihn, daß er nicht nur eine Zeitlang seine Gesundheit, sondern auch seinen Verstand verlohr. Sein rechter Arm wurde ihm durch einen Schlagfluß unbrauchbar gemacht; und er sagte und that zuweilen solche ausschweifende Dinge, daß man an seiner Sinnlosigkeit nicht mehr zweifeln konnte.

Er wurde endlich von diesem traurigen Zustande, vornehmlich durch den Gebrauch der Bäder zu Aachen, wieder hergestellt, und kehrte im Jahre 1736 nach London zurück.

Kurz nach seiner Zurückkunft wurde sein Fest des Alexanders in Coventgarden aufgeführt, und wohl aufgenommen. Unter dieser Zeit war die gute Einrichtung auf dem Hay-market, durch verschiedene Umstände sehr zurück gekommen. Der Lord Midleser übernahm deswegen die Direction, und gieng Händeln ost an, ihn mit Compositionen zu versehen. Händel machte zwey Opern für den Lord, Saramondo und Alessandro. Beyde wurden auf dem Hay-market im Jahr 1737 aufgeführt, und Händel erhielt dafür tausend Pfund.

Als seine Opern auf dem Hay-market den ehemaligen Beyfall nicht mehr fanden: so führte er eine andere Art von Musik ein, die er Oratorio nannte, und die er dem angebohrnen Ernst der Engländer für gemäßer hielt. Da der Inhalt dieser Stücken allemal aus der heiligen Geschichte genommen war: so hielten es einige für eine Entheiligung, daß sie in Musik gesetzt, und öffentlich aufgeführt würden. Dieses Vorurtheil war nicht allgemein genug, zu verhindern, daß sie als dramatische Dialogen abgesungen wurden; aber es verhinderte doch die ordentliche Vorstellung, und auf diese Art wurden diese Stücken weniger unterhaltend. Ungeachtet sie aber den Beyfall nicht erhielten, den sie wirklich verdienten: so fuhr doch Händel damit bis zum Jahre 1741 fort, da die schlechte Beschaffenheit seiner Umstände ihn nöthigte, England zu verlassen, und sein Glück in Dublin zu versuchen.

Das erste, was er in Dublin that, war, daß er seinen Messias aufführte, welcher in England sehr kaltsinnig aufgenommen worden war. Man  
empfieng

empfieng Händeln in Irroland auf eine Art, die eine große Achtung gegen seine Verdienste zu erkennen gab. Sein Aufenthalt in Irroland, welcher neun Monathe dauerte, brachte ihn in eine bessere Verfassung, und bey seiner Zurückkunft nach London fand er das Publicum besser gegen sich gesinnt, als ehemals. Es wurde endlich wieder sein Freund, wozu die vortheilhafte Art, mit welcher ihn Pope im vierten Buche seiner Dunciade erwähnt, nicht wenig beytrug.

Händel fieng nunmehr seine Oratorios im Coventgarden mit allgemeinem Beyfalle wieder an, und führte zuerst Sampson auf. Im Jahre 1743 hatte er wieder einen paralytischen Zufall, und im Jahre 1744 zog er sich den Unwillen eines gewissen Frauenzimmers zu, die alles anwendete ihn zu stürzen; aber vergebens. Sein Messias, den man ehemals so kalt sinnig aufgenommen hatte, wurde nunmehr ein Lieblingsstück. Händel führte ihn jährlich zum Besten des Findlingshospitals auf, welches damals bloß durch Beyträge von Privatpersonen unterstützt wurde.

Im Jahre 1751 wurde er blind, durch eine Krankheit im Auge, die gutta serena genennet wird. Er gerieth darüber eine Zeitlang in die tiefste Schwermuth, und konnte nicht ruhen, bis er an sich einige Operationen hatte unternehmen lassen, die so fruchtlos als schmerzhaft waren. Man wird sich wundern, daß man mit ihm in dieser Verfassung Operationen unternommen; allein man wird aufhören sich zu wundern, wenn man weiß, daß der Ritter Taylor, der so viele Wunderdinge gethan hat, und der sich eben damals in England befand, die Operation verrichtet hat; denn ob dieselbe gleich Händels Augen keinen Nutzen schaffte: so füllte sie doch Taylors Beutel.

Diese ganze Zeit über, setzte er die Aufführung seiner Singstücken mit ununterbrochenem Beyfalle fort; aber da er fand, daß es ihm unmöglich fiel, sie allein zu besorgen: so stand ihm, auf sein Verlangen, Herr Smith bey, welcher oft an seiner statt spielte, und überhaupt seine Stelle vertrat. Mit dieser Beyhülfe führte er, bis acht Tage vor seinem Tode, seine Singstücken beständig auf.

Vom October 1758 an nahm seine Gesundheit merklich ab, und die Lust zu essen, die sonst sehr stark bey ihm gewesen war, verließ ihn. Die-

sem ungeachtet behielt sein Geist, auch im letzten Theile seines Lebens, seine völlige Lebhaftigkeit, welches aus verschiedenen Gesängen und Chören und andern Compositionen erhellet, die, vermöge der Zeit ihrer Verfertigung, als die letzten Töne seiner sterbenden Stimme angesehen werden können. Am sechsten April 1759 wurde sein letztes Oratorium aufgeführt, woben er gegenwärtig war; und den vierzehnten starb er. Den zwanzigsten wurde er in der Westmünster Abten begraben, wo er ihm, auf seine Kosten, ein Denkmal zu errichten verordnet hat. Er hinterließ sein Vermögen, welches sehr ansehnlich war, der Tochter seiner Schwester; aber seine Musikalien vermachte er dem Herrn Smith, welcher nunmehr, nebst Herrn Stanlen, die Aufführung der Singstücken beständig fortsetzt.

### Nachricht.

Ein gewisser Verfasser, der zur Zeit noch nicht genannt seyn will, soviel wir aber wissen, ein gelernter Trompeter ist, und als solcher an einem fürstlichen Hofe in Deutschland lange Jahre in Diensten gestanden hat, läßt jetzt ein Werk drucken, unter dem Titel: Die heroisch = musikalische Hof = und Feld = Trompeter = und Heerpaukerkunst. Wir haben Gelegenheit gehabt, das Werk in der Handschrift durchzusehen, und glauben, daß die Mühe des Herrn Verfassers nicht vergebens seyn werde, da es zumahl den Wunsch erfüllen hilft, daß wir von jedem heut zu Tage üblichen musikalischen Instrumente ein bequemes und vollständiges Lehrbuch haben möchten. Es ist zwar nicht jedermanns Ding, die Trompete zu blasen, oder sich mit Paukenschlagen abzugeben; aber einige Kenntniß von diesen Künsten zu haben, kann leicht jedem Liebhaber der Musik angenehm, und jedem Musicus von Profession, besonders Componisten nützlich seyn. Man findet außerdem in besagtem Werke viel gute historische Umstände gesammelt; wir wollen das Verzeichniß der Capitel hier einrücken, damit ein jeder von dem Inhalte des Werks selbst urtheilen könne.

Cap. I. Von Erfindung und Beschaffenheit der ersten Trompeten.

II. Von den vielfältigen Arten und Nahmen derselben.

Cap. III.

Cap. III. Von dem alten Gebrauche der Trompeten, (als bey den Ebräern, Griechen und Römern.)

IV. Von dem neuen Gebrauche und Nutzen derselben.

V. Von dem Misbrauche derselben.

VI. Vom Anfaze, Einstimmung und Veränderung der Trompeten, sammt den darzu gehörigen Werkzeugen, als Mundstück, Sechstücken, Krumbogen und Sordun.

VII. Von den natürlichen Trompeten - Klängen, Intervallen und Verhältnissen.

VIII. Von den heroischen Feldstücken, Principal - und Tafelblasen, sammt der sogenannten Zunge und Haue.

IX. Vom Klarin blasen, was nehmlich gezogen, geschleift, und gestossen werden soll.

X. Von Bezeichnung und Ausdrücke der Trompeten - Manieren.

XI. Von Einrichtung der solennen Trompeter - Stücke.

XII. Von der Lehr - Art im Trompeten blasen.

XIII. Von den prächtigen Pauken.

Anhang: Gespräch zwischen dem Lehrherrn und Scholaren, von den Privilegien und Rechte der Trompeter, wie auch sonst nöthig zu wissenden Dingen und Materien.

Es wird auf dieses Werk 16 gr. Pränumeration, ohne weitem Nachschuß, angenommen; wenn es fertig ist, wird es unter 1 Rthl. nicht verkauft werden. Wer 5 Exemplare zusammen nimmt, erhält sie für 1 holländischen vollwichtigen Ducaten. Man hat uns die Zeit, wenn der Druck vollendet seyn soll, und wie lange die Pränumeration angenommen wird, nicht gemeldet; man darf sich aber dieserwegen, so wie wegen der Pränumeration selbst, nur an den Hrn Johann Ernst Altenburg, Organisten in Bitterfeld wenden.

Die Nationen. Vom Herrn von Trautzsch,  
componirt von C. G. Tag.

Der Franzmann macht sein En-tre = hat, und  
singt ein fro = hes Lied; wenn spa = ni = sche Gran =  
dezza dort sehen nach der Don = na sieht. Dem  
Ei = zis = be = o und dem Schloß traut wäl = sche Ei = fer =

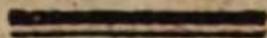


sucht, und Rußlands wil, der Gre = na = dier schlägt

Tür = ken in die Flucht.

Der Britte stirbt zum Zeltvertreib, erfüllt mit Spleen und Punsch;  
Der Deutsche trinkt, äßt Moden nach, und Hoheit ist sein Wunsch.  
Batavens Bürger zählt sein Geld, asscurirt sein Haus;  
Der Pohle, der in Zwietracht lebt, ruft: Nipos. wohy aus.

Von hohen Alpen stark umschantzt, lebt dort der Schweizer frey;  
Der Ungar flirrt mit wilden Sporn, und ist in Hoffnung treu.  
Auf seines Friedrichs Größe stolz; zeigt sich der Preuß als Held;  
Der Däne schweigt; der Schwede klagt, und dieß thut alle Welt.





## Leipzig.

Die Buchhändler Steidel und Compagnie in Mietau haben uns vorizige Michaelmesse vier Sinfonien von Adam Veichtner geliefert, welche unter der Menge von Sinfonien, die alle Tage zum Vorschein kommen, nicht übersehen zu werden verdienen. Des Herrn Veichtners Sinfonien sind gut, sehr gut, feurig, Melodienreich, mit guter Harmonie unterstützt, zwar nicht sehr Original; aber doch auch als Nachahmung eben so gut und öfters besser als ihre Urbilder. Sie thun eine gute Wirkung, und werden so lange gefallen, als die jetzt herrschende Manier der Sinfonien Mode seyn wird. Zur Aufführung derselben werden, außer den Violinen und tiefern Instrumenten, auch Flöten, Oboen und Waldhörner erfordert. Diese vielen Instrumente machen das ganze Werk etwas stark, indem der Druck 34 Bogen in groß Folio beträgt. Diese Sinfonien sind dem regierenden Herzoge von Curland, Peter, zugeignet.

Bon dem musikalischen Vielerley haben wir wieder acht Bogen erhalten, und der Inhalt derselben ist eben so beträchtlich; als wir ihn bisher gefunden haben. Außer dem Beschlusse des Söckischen Trio, findet man eine sehr artige Clavier-sonate, ein Trio mit Clavier und Violin vom Hrn Bach in Bückeburg; die wohlgearbeitete Fuge S. 172 ist vermuthlich auch von ihm, denn hier fehlt der Name. Die Sonate für die Oboe S. 174 vom Herrn Matthes ist an guter Melodie und Erfindung der in den vorigen Stücken enthaltenen gleich. Wir wünschen dieser nützlichen Sammlung, die aus den Arbeiten so geschickter Männer bestehet, und von so guter Hand veranstaltet wird, einen langen und dauerhaften Fortgang. Wir werden zwar in Zukunft nichts mehr öffentlich darüber sagen, da verschiedene Umstände uns nöthigen, diese wöchentlichen Nachrichten mit diesem Jahrgange zu beschließen, und künftig nicht weiter fortzusetzen; aber auch ohne unser Erinnern wird jeder Leser dem Herrn Capellmeister Bach in Hamburg, unter dessen Aufsicht das musikalische Vielerley gedruckt wird, zutrauen, daß er nichts Mittelmäßiges, nichts, was nicht die Probe des guten Geschmacks aushalten sollte, darinne liefern werde.

Herr Löhlein allhier, den die Liebhaber aus seinen in Kupfer gestochenen Clavier-sonaten schon als einen Componisten von Geschmack und Erfindung kennen, sticht jetzt drey Trii für Clavier, Violin oder Flöte, nebst Basse, in Kupfer, und gedenkt dieselben künftige Ostermesse zu liefern. Wir überzeugen uns, daß sie der Aufmerksamkeit der Kenner und Liebhaber würdig sind.

# Musikalische Nachrichten und Anmerkungen.

## Zwey und funfzigstes Stück.

Leipzig, den 24ten December 1770.

### I. Verzeichniß der eingerückten Abhandlungen und Aufsätze.

1. Aus Rousseau Dictionnaire de Musique	S. 9. III. 268. 300
2. Anecdote	89
3. Versuch über die Vereinigung der Poesie und Musik	57
4. Nachricht von einer neu erbauten Orgel	86. 108.
5. Nachricht von einigen zu Hamburg angestellten Concerten	124
6. Antwort auf einige Punkte in Herrn Linkens Vertheidigung	127
7. Nachrichten von der Musik in Rußland	135
8. Klopstocks Parodie des Stabat Mater	150
9. Nachricht von einem Avtodidacto, Joach. Trump	233
10. Etliche aus Herr Eulers Briefen an eine deutsche Prinzessin	237
11. Anmerkungen über das Intervallsystem des Herrn Prof. Eulers	269
12. Wohlgemeinter Versuch zur Vereinigung zweier in Streit gerathener Tonlehrer	293
13. Von der Musik aus dem sechsten Theile des Arztes	307
14. I. Vorzeige wie die Con- und Dissonanzen auf den Notenleitern entstehen u.	325.
II. Anzeige, wo diese Con- und Dissonanzen in den Klangleitern ihrer Tonarten vor-	
kommen u.	327
15. Ueber die Bouffons, oder Streitigkeit über die Musik in Frankreich	331
16. Nachricht von der Orgelbaukunst	336
17. Ueber die Oper aus Marmontels Dichtkunst	347
18. Nachricht von den Lebensumständen, George Friedrich Händels. Aus dem Gentleman's Magazine vom Jahr 1760	379
19. Ankündigung eines neuen musikal. Werks: die heroisch-musikalische Hof- und Feld-Trompeter- und Heerpaukerkunst	398

### II. Verzeichniß der recensirten practischen Sachen.

1. Six Sinfonies à huit parties composées par Jean Bach	24
2. Six Sinfonies composées, par J. Hayden	37
3. Six Sinfonies composées, par Charles Ditters	45
4. Breidensteins Melodien zu Gleims neuen Liedern	46
5. Musikalisches Vielerley	56. 234. 180. 314. 345. 402
6. Sei Sinfonie a più Instrumenti composte da P. Vanmaldere	64
7. Sei Partite per il Cembalo del Sgr. Loehlein	218
8. Drey Sonaten für das Clavier von Beckmann	226
9. Conrads Vorspiele unterschiedener Art für die Orgel	322
10. Vier Sinfonien von Adam Veichtner	402

IV. 3.

fff

III. Ver-

## III. Verzeichniß der Nahmen und Sachen.

A.		Bürette, dessen Meynung von der Wirkung der Musik auf ein Volk.	66. 58
Abtheilung, logikalische, der Rede	28	Buononcini.	380
Accent, grammatikalischer.	26	C.	
— — oratorischer.	93	Cadenzen.	52
Accorde.	263	Catharina II. vermehrt den guten Zustand der Musik in ihrem Reiche.	209
Aehnlichkeit zwischen Farben u. Tönen	255	Citharöden.	58
D'Alembert. 66. schlägt Mittel zur Verbesserung der franz. Musik vor.	343	Clavier, Gleichheit der Töne auf demselben, in Ansehung der Stärke.	263
Almeria, die erste von Händels componirten Opern.	381	Colonna. 212. wird reichlich beschenkt.	216
Amorschall, wird im Waldhorn erfunden.	217	Comma.	276
Annette et Lubin, wird von lauter Dilettanti aufgeführt.	214	Concerts spirituels.	211
Antiphonie.	112	Conrad, Vorspiele für die Orgel von ihm werden recensirt.	322
Araja.	164. 176. 177.	Consonanzen und Dissonanzen, deren physikalische Erzeugung 240. 244. wie sie auf dem Notenleitern entstehen. 325. deren Abänderung in andern Tonarten	327
Arie, haben die Alten nicht gekannt	61	Corelli wird von Händeln übertroffen	383
— chinesische.	288	D.	
Arie di bravura.	84	Davidsharfe, ist in Rußland nicht neu	202
Aristoxenus.	113	Davies, spielt die Harmonica	16
Arnaud.	58	Declamation, musikalische	41
Art der Alten zu notiren.	290	Decorationen, sind in der Oper ein wesentliches Stück	375
Attilio.	380	Deutsche, deren Sinfonien sind eine Art von Concerten	84
Ausdruck, musikalischer, aus Rousseau Dictionnaire.	9	Diaschisma	276
— Zusätze zu diesem Artikel.	18	Diasteme	111
Auszug aus einem Schreiben.	250	Didone abandonata, wird von Galuppi componirt	215
B.		Diesis	276
Bach, C. P. E. hat ein geistliches Singgedicht componirt.	21. 5	Disposition, von der Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg	108
— besorgt das musikalische Vielerley.	56	Ditters, Sinfonien von ihm recensirt	45
— Joh. Sinfonien von ihm, recensirt.	24	Doles, fährt mit seinen Choralarbeiten fort	21
— in Bückeburg.	56	Domenico, stirbt auf der Reise	212
Batteux.	36	Dudelsack, erhält einen zweydeutigen Beyfall	204
Beckmann, drey Clavierfonaten von ihm recensirt.	226	Duetten, der Italiäner	91
Benda.	5	Duni, dessen Geschmack	100
Bouffons, was dieser Nahme bedeute. kommen nach Frankreich. sie geben Gelegenheit zu zwey Partheyen. nehmen wieder Abschied aus Frankreich.	331. 333. 334.		
Breidensteins Melodien, zu Gleims neuen Liedern,	340. 46		

- E.**  
 Eigenthümliche, das, der Kunst 41  
 Erfindung, neue, sich selbst zur Flöte auf dem Clavecin zu accompagniren 195  
 Euler, hat Antheil an der Verfertigung einer Notenschreibmaschine 196. Briefe von ihm 237 sqq.  
 — dessen Intervallen-System 245. Anmerkungen über dasselbe 269
- F.**  
 Farben, derselben Aehnlichkeit mit den Tönen 255  
 Fasch 56  
 Finazzi 124  
 Flöte-Traversiere, besondere 193  
 Fragmente der alten Musik 285  
 Franzosen, deren erste Componisten haben weder die Arie noch das obligate Recitativ gekannt 73. werden von der italienischen Musik bezaubert 333  
 Frenuse, widerlegt den Raguenet 332  
 Fricke, spielt die Harmonica 16  
 Forte und Piano 53
- G.**  
 Galuppi 143. 208. 213. kommt in Petersburg an 215. wird beschenkt 216. componirt die letzte Oper in Petersburg 222  
 Gesang der Wilden in Canada 288  
 Geschwindigkeit des Schalles 237  
 Graun 85. ein Te Deum von ihm wird aufgeführt 211  
 — Concertmeister 56  
 Griffklappen, werden an dem Waldhorn angebracht 217  
 Grim, ist Verfasser des kleinen Propheeten von Böhmischbroda 334  
 Großfürst von Rußland läßt sich in der Oper mit einem Violin Solo hören 183  
 Gumpenhüber, bringt den Pantalon nach Rußland, und wird wegen seines künstlichen Spielens darauf bewundert 199
- H.**  
 Händel, dessen Figur stehet an einem Uhrwerk, und beweget sich 191
- Händel, Nachricht von seinen Lebensumständen 379**  
 Harmonica, noch einige Anmerkungen über dieses Instrument 16  
 Harmonie 278  
 Hase 35. 92. Vergleichung seiner componirten Ifigenide mit der vom Traetta 223  
 Hayden, Sinfonien von ihm recensirt 37  
 Hebenstreit, erfindet den Pantalon 199  
 Heerpauker-Kunst, ein Tractat davon wird angekündigt 398  
 Höckh 56  
 Hohlfeldt, erfindet die Notenschreibmaschine 197  
 Homilius 5  
 Homophonie 112  
 Hornabstimmungs-Tabelle 231  
 Hübner 162
- I.**  
 Jagdmusik, eine neue wird in Rußland erfunden 186. läßt sich zum erstenmale hören 188  
 Ifigenide in Tauride wird von Galuppi componirt 222  
 Instrumente, musikalische in Rußland 151 deren Anwendung bey Singcompositionen 52. was zu ihrer Erfindung Gelegenheit gegeben 280  
 Intervall 111  
 Jomelli 53  
 Jrmologien 137  
 Italiäner, erfinden die musikalische Periode 67. sind glücklicher in der Verfertigung ihrer Opern 74. wie ihre Duetten aussehen 91
- K.**  
 Kayser 163  
 Kirchenmusik, russische 136  
 Kirchhof, ein Virtuose auf der Harfe 203  
 Kirnberger 56  
 Kitarre, wird nach Petersburg gebracht 203  
 Kölbel, verbessert das Waldhorn 217  
 Krebs-Polonoise 236  
 Krohn 125  
 Kühl 124

- L.
- Lieder für Kinder, etwas tadelnswürdiges darinne 27
- Lied, persianisches 287. berühmtes der Schweiger 289
- Lingke, Antwort auf dessen Vertheidigung 127
- Locatelli reist mit Empfehlung nach Rußland 183. führt die Opera buffa daselbst ein 184
- Löhlein, kündigt neue Clavierfonaten an 7. werden kürzlich recensirt 218. Trii von ihm werden angekündigt 402
- Lully 66. Urtheil über seinen Gesang 332
- M.
- Matheson 6
- Manelli 333
- Manfredini 143. 184. componirt eine Trauermusik, und ein Drama per Musica 207. eine Oper 208. 212. seine Opern erhalten zweydeutigen Beyfall 213. 214. componirt Clavierfonaten 216 reist anheim 224. 225
- Maräsch verbessert das Jagdhorn, und ist behülflich zur Erfindung einer neuen Jagdmusik in Rußland 186. verbessert das Waldhorn 230
- Maschine, welche während dem Clavierspielen die gespielten Noten aufzeichnet 196
- alle Töne, unsrer Wörter mit ihren Articulationen auszusprechen, deren Entdeckung scheint nicht unmöglich 265
- Mechanismus, der italienischen Verse 93
- Melismatischer Ausdruck 42
- Melodie 278
- Messias, von' Händeln componirt 396. wird ein Lieblingsstück 397
- Mesure 121
- Metastasio 92. 68. 99
- Modus 123
- Moses, warum er Tubal zum Erfinder der Musik macht 67
- Motif 67
- la Motte ist der Erfinder einer beson-
- Muria, Joh. de 90
- Musik, ist der Hauptzweck bey einer Oper 66. über das Vergnügen derselben 253 deren Eintheilung 268 sqq. der Begriff der Alten davon 279. natürliche und nachahmende 278. wer die Musik soll erfunden haben 280. derselben Wirkung bey den Alten 281. bey den Neuern 282. 315. Schriftsteller von der Musik 291 sqq. die Musik ist mit der Sprache zugleich erfunden 308. Abhandlung von der Musik aus dem Urzte 307
- Musikstücke für zwey zusammengesetzte Waldhörner 231
- N.
- Nagelgeige, oder Nagelspiel, dessen Beschreibung 193
- Natur, tadelhafte Declamation dieses Wortes 27
- Noten der Alten 290. der Neuern 290. 291
- O.
- Octaven, physikalisch betrachtet 242
- Ode des Pindarus 285
- Oginski, Graf, ein Virtuos auf der Clarinette 210
- Olimpiade wird von Traetta componirt 225
- Oratorium von Telemann wird aufgeführt 211
- führte Händel in London ein 396
- Orgel, chinesische 194
- Orgelwerk, neu erfundenes und curieuses wird nach Petersburg gebracht 190
- Oper, der Probiertestein der Composition 4. Hauptzweck derselben 69. Vergleichung der italienischen mit den französischen Opern-Dichtern 74. Abhandlung über die Oper 347. Eine besondere Art der Oper 377
- Opera buffa, wird in Rußland eingeführt 184
- Opera comique-Spieler werden vom russischen Hofe verschrieben 213
- P.
- Pantalon. Geschichte der Erfindung des

Paraphonie	112	Serenaten sind in Rußland nicht gebräuchlich	203
Pergolesi	66. 85	Singen, was es ist	41
Periode, was dieser Name bedeute	60	Solfeggio, was es heiße	118
Persianisches Lied	287	Sorgens Anmerkungen zu Eulers Intervallen-System	269
Philip, Anekdote von ihm	39	Sorge erbiethet sich Unterricht von der Mensuration bey dem Orgelbau, zu geben	337
Poltoratzky	139	Spath, verbessert das Clavecin d'Amour	142
le Philosophe marié, wird von lauter Dilettanti vorgestellt	223	Spatzierstock, musikalischer	192
Prolation	123	Starzer	210
Prophet, kleiner, von Böhmischbroda, eine Kritik über die franz. Oper 334. großer Prophet Monet	335	Stazzi	172
Pythagoras	113	Stein, hat ein neues Orgelwerk verfertigt	86
Q.			
Queerflöte, von Porzellan, 179. von Börnstein	ebend.	Steffani	388
Quinault	74. 365. 376	Stimme, von den Wundern der menschlichen	263
R.			
Raguener setzt die italiänische Musik durchgängig über die französische	331	Streit über die italiänische und französische Musik	342
Räthsel, musikalisches vom Hrn Bach	180	Symphonien der Deutschen	84
Rameau wird sehr gerühmt	344	Syrinx wird erfunden	192
Raupach, wird Capellmeister in Rußland	178. 223	T.	
Recitativ, das gewöhnliche	69	Tabelle, aller einfachen Intervallen	120
— das obligate	69	Takt	43. 121. 300
il Ré pastore, wird von Saluppi componirt, erhält aber nicht gleichen Beyfall mit seinen andern Opern	217	Tambourin, französischer, dessen Beschreibung	203
Renauld	213	Tanz, canadischer 288. Der Tanz wird von der italiänischen Oper verwiesen	371. hängt in den französischen Opern mit der Handlung zusammen
Rinaldi macht ein neues Opernhaus	179	ibid.	
Rolle hat ein neues Oratorium componirt	21. 5	Tartini, soll nach Rußland gerufen werden	186
Rousseau schreibt für die Intermezziänger, und tadelt die französische Poesie	340.	Te Deum, von Braun wird aufgeführt	211
Er wird sehr lächerlich gemacht	341	Telemann, ein Passions-Oratorium wird von ihm in Petersburg aufgeführt	211
S.			
Salimbene	50	Thema, was es heißt	67
Scarlatti, wettstreitet mit Händeln	387.	Töne, deren Ursprung 238. Von den zwölf Tönen des Clavieres 248. Betrachtung über die Ähnlichkeit zwischen Farben und Tönen 255. Verschiedenheit des Tones bey dem Aussprechen oder Singen der Vocalen	264
wunderbarer Ausruf von ihm, als er Händeln spielen hört	383	Tonelli	333
Schall, dessen Erklärung	237	Trauer-	
Schiati	212. 217		
Schisma	276		
Schröter	71		
Senesino wird mit Händeln uneinig	391		

Trauermusik, eine rührende wird in Petersburg aufgeführt	207	<i>Viol d'Amour</i> , eine besondere wird erfunden	192
Trompeterkunst, ein Tractat davon wird angekündigt	398	<i>Violino piccolo</i> , Violon Cello portatile von feltner Bauart	193
Trump, Nachrichten von ihm	233	<i>Vox humana</i> , im Orgeln ist noch sehr unvollständig	265
II. V.			
Uhrwerk, neu erfundenes, wird nach Petersburg gebracht	190	Waldhorn, wird verbessert	217. noch practicablere Verbesserung desselben
Unger macht ein Project zu einer Notenschreib-Maschine	196	Waldhörner sind zu gewissen Absichten nicht so gut als die russ. Jagdhörner	187
<i>Unisono</i> , physikalisch betrachtet	242	Wiederholungen, wie ferne sie in der Musik schön sind	83
Vanmaldere, Sinfonien von ihm recensirt	64	Wilde, ein Kopf voller Einfälle, erfindet viele curieuse Instrumente	192
Veichtner, Sinfonien von ihm kürzlich recensirt	402	Willkomm's Harfe	193
<i>Versi cadenti</i> , oder tronchi	93	<i>Winravu</i> , Master hat ein vortreffliches Orgelwerk erfunden	190
Versuch über die Vereinigung zweier in Streit gerathenen Tonlehrer	294	Woitsch, Herr v. läßt sich mit Beyfall auf dem Clavecin hören	189
Verschiedenheit der einfachen Töne verschiedener Instrumente	264	Zahn, dessen Geschicklichkeit auf dem Fagott	225
Vielerley, musikalisches, Nachricht davon	56. 234. 180. 314. 345. 402	Zeitmaaß	127
		Zusammensetzung zweyer Waldhörner	231

#### IV. Verzeichniß der eingerückten Oden und Clavierstücke.

Allegretto von C. G. Neefe	338	Endlich, endlich doch einmal	72
Allegro, von eben demselben	320	Erhaben ist der innre Friede	8
Aller Menschen Vater höre	102	Minuetto, von C. G. Neefe	305. 346
Als ich auf meiner Bleiche	156	Mit dem Körbchen in der Hand	22
Veränderungen darüber von C. G. Neefe	369. 384. 394	Mit der Mutterliebe Schwingen	80
Amynth und Eloë, von eben demselben	353	Polonoise	236
Andantino von Löhlein	219	Sanft und ruhig sey ich hier, von C. G. Tag	148
Balletto von C. G. Neefe	259	Scherzo con Variazioni	31. 40. 47
Canon von 8 Stimmen	125	Schlaf innerhin die erste Zeit des Lebens	62
Canone infinito, von Beckmann	227	Schönste meiner Lebensstunden, von C. G. Neefe	298
Canzonetta von C. G. Neefe	116	Schöpfer, Vater und Erhalter	110
Der Franzmann macht sein Entrecht, von C. G. Tag	400	Schwarz wie ein Engel steht mein Kind, von C. G. Tag	392
Der Graf bot seine Schätze mir	174	Verdammt in öde Mauern	14
Der Lärm des Tages ist verschwunden, von C. G. Tag	54	Wie lange wirst du müßig schlafen, von C. G. Neefe	266
Der Weise, Freund, von eben demselben	140	Wie schön war sie	166
Ein Jüngling, den sein Herz, von C. G. Neefe		Willkommen früher Morgenglanz	252