

Historisch = Kritische
Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

IV. Band.

Erstes Stück.



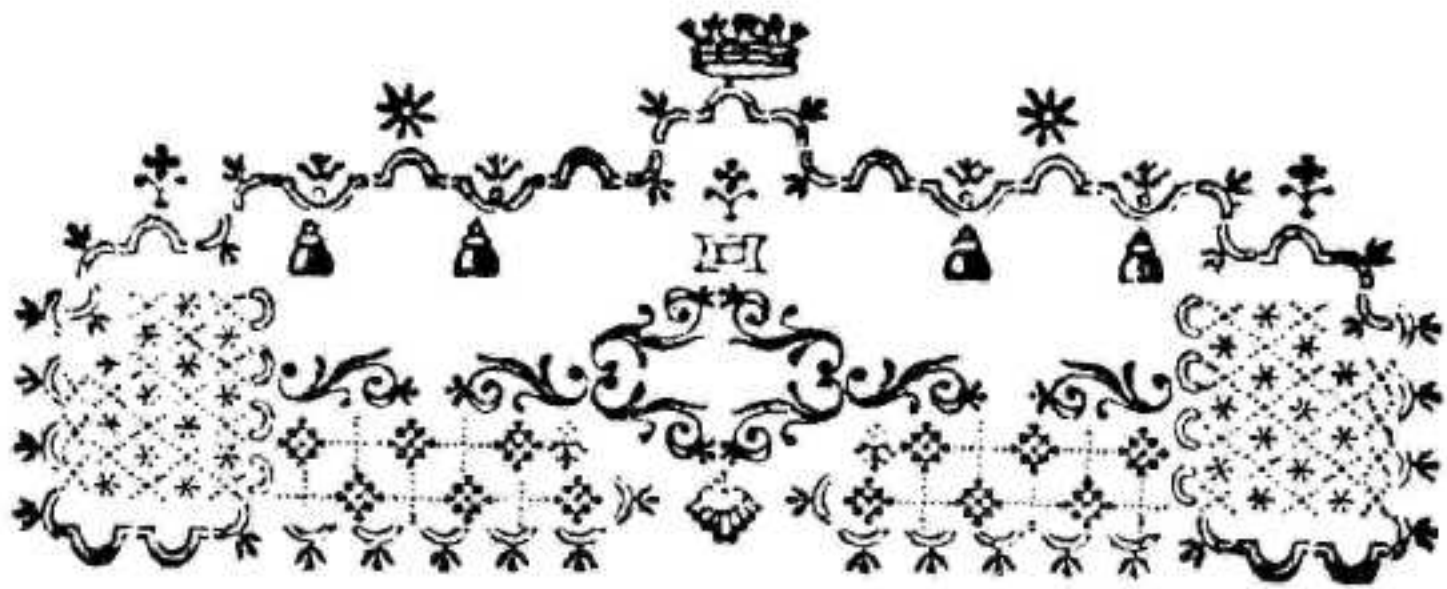
Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1758.

Inhalt.

- I. Herrn Georg Andreas Sorgens, Hoch-Reichsgräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadtorganisten zu Lobenstein, Anmerkungen über Herr Quanzens, Königl. Preussischen Kammermusici K D und b E -Klappe auf der Querflöte. pag. 1.
- II. Historisch-kritische Nachrichten von den geistlichen und weltlichen Opern in Engelland, aus der *Bibliothèque Britannique* Tom. XV. Part. I. übersetzt vom Herrn Friedrich Christian Rackemann, Sekretär bey Sr. Königl. Hoheit dem Marggrafett und Prinzen Heinrich. pag. 17.
- III. Seltsame Erfindungen. pag. 91.



I.

Herrn Georg Andreas Sorgens
Hoch-Reichsgräfl. Neuß-Plauischen Hof-
und Stadtorganisten zu Lobenstein, Anmer-
kungen über Herr Quanzens, Königl. Preuf-
sischen Kammermusici * D und b E-
Klappe auf der Querflöte.

§. 1.

Der berühmte Herr Quanz in Berlin hat
in seinem Versuch einer Anweisung,
die Flöte traversiere zu spielen &c.
nebst vielen andern vortreflichen und nützlichen An-
merkungen auch eine, welche die Beförderung einer
reinen Harmonie angehet. Er hat nämlich das
schöne und beliebte Instrument der Querflöte durch
Hinzuthuung einer Klappe zu derjenigen, welche
es schon eine geraume Zeit gehabt, zu mehrern
Tonarten brauchbar zu machen gesucht.

IV. B. I. Stück.

N

§. 2.

2 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 2.

Hierzu mag ihn wohl unter andern die alte falsche Claviertemperatur bewogen haben, als welche wohl ein $b E$ zu g , aber ein allzuscharfes $\ast D$ zu H aufweist. Deswegen nennet er die eine die $\ast D =$ und die andere die $b E =$ Klappe, welche beyde Töne um ein Comma von einander unterschieden seyn sollen.

§. 3.

Hierbey ist nun zu wissen von nöthen:

- I. Was für ein Comma gemeynet werde? Das Comma ditonicum $531441 : 524288$; oder das Comma syntonium $81 : 80$; oder das Comma telemannicum $405073 : 400000$?
- II. Wie der Verhalt des Commatis, wovon die Rede ist, gefunden werde.
- III. Daß dieser Unterschied, wenn man ihn bey $\ast D$ und $b E$ annimmt, bey allen übrigen Tönen nöthig ist.
- IV. Wie sich das Clavier gegen dieses Intervallensystem verhalte.

Von jedem dieser vier Puncte wollen wir das nöthwendigste gedenken.

I.

Was für ein Comma gemeynet sey?

§. 4.

Wenn 12 reine Quinten an einander gefüget werden, so kommt man um das Comma ditonicum

Stimmung der Flöte. E

zu hoch über die Octav. Es wird also dieses Comma nicht gemeynet, denn *D als die zwölfte Quinte von b E an, soll um ein Comma niedriger stehen als b E.

b E b H F C G D A E H *F *C *G *D
 1. 2. 3. 4. 5 6 7. 8. 9. 10. 11 12.

Folglich muß dieses Comma etwas kleiner seyn, als das alte ditonicum, oder wie es mehr genennet wird, pythagoricum oder boethianum.

§. 5.

Das Comma syntonum 81: 80, kann auch nicht statt finden, weil 55 solche Commata die Octav noch nicht gänzlich erfüllen, wie hiervon die Probe durch die Addition zu machen ist.

§. 6.

Unser Comma soll der 5te geometrische Theil der Octav, und der yte Theil eines grossen Tons seyn; denn wenn d *d vier Commata und *d 5 fünf Commata von einander entfernet sind, so sind 55 Commata vonnöthen, um die Octav zu erreichen:

b E F G A H *C *D b E
 9. 18. 27. 36. 45. 54. 55.

Es ist also dasjenige Comma, welches die berühmten Herrn Capellmeister Scheibe, in seinem Tractat Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern, und Telemann in seinem Intervallensystem haben will.

4 I. Anmerk. über Hn. Quanzens

will. S. Anweisung zur Nationalrechnung p. 200.
Ingleichen mein Monochord.

II.

Wie der Verhalt unsers Commatis gefunden werde.

§. 7.

Hier muß uns die Mathematik zu Hülfe kommen, und zwar vermittelst der logarithmischen Rechenkunst.

Wenn der Logarithmus von der halben Länge einer Saite 3. 9030899. 8700 ist, so ist der Logarithmus von $\frac{1}{2}$ 0. 3010299. 9565. Der 55te Theil daraus ist 0. 0054732. 7265, welcher 55 mahl zu addiren ist, alsdenn zeigen die Valores die Verhältnisse aller möglichen Intervalle und Noten, davon einige sieben * und einige acht b vor sich erfordern, wie in der Beschreibung meines Monochords zu ersehen.

§. 8.

Unser Comma ist demnach um $\frac{1}{3487}$ grösser als das Comma syntonum, welcher Unterschied wohl mit dem Verstande, nicht aber mit den Augen zu fassen ist, man müßte denn ein sehr langes Monochord machen. Im andern Theil meines Vorge-machs p. 124 stehet, daß es etwas kleiner sey, welches ich hiermit verbessere. In meinem Gespräch von der Temperatur ist es auch zu verbessern.

Stimmung der Flöte. 5

§. 9.

Erwehlet man 2000. 00 zum Grundtone, so kann man den Unterschied erwehnter dreyer Commaten also bestimmen:

Grundton	2000. 00
Comma syntonum	1975. 30
Comma telemann.	1974. 95
Comma ditonicum	1973. 08

Wer nun mit dem geometrischen Maasstabe umgehen kann, der kann den Raum, den sie einnehmen, gar leicht ausmessen, und sie sichtbar machen; denn er darf vom Maasstabe nur 25 Theile abnehmen, so hat er den Raum, den unser Comma einnimmt. Der Maasstab braucht nur $\frac{1}{4}$ von der Länge der Linie oder Saite zu haben, und in 500 Theile getheilt zu seyn:

2000. 00	Grundton
1974. 95	Comma
<hr/>	
25. 05	Differenz.

Die $\frac{1}{80}$ Theile die über die 25 sind, kann das Auge nicht fassen.

Auf meinem Monochord ist das ganze Systema Telemannicum nebst einigen Claviertemperaturen und den natürlichen Verhältnissen aufgetragen, da kann man bey allen Tönen sehen und hören, wie viel unser Comma beträgt.

III.

Wie das Comma bey allen Tönen statt habe.

6 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 10.

Wir wollen die gebräuchlichsten Töne Quintenweiss hersehen, und allemahl das Comma beyfügen:

1.	b	E	bb	F	13.	*	D	b	E
2.	b	H	bb	C	14.	*	A	b	H
3.		F	bb	G	15.	*	E		F
4.		C	bb	D	16.	*	H		C
5.		G	bb	A	17.	x	F		G
6.		D	bb	E	18.	x	C		D
7.		A	bb	H	19.	x	G		A
8.		E	b	F	20.	x	D		E
9.		H	b	C	21.	x	A		H
10.	*	F	b	G	22.	x	E	*	F
11.	*	C	b	D	23.	x	H	*	C
12.	*	G	b	A	24.	x	*F	*G	

§. 11.

Man mag erwehlen welchen Ton man will, und Quintenweiss fortschreiten, so wird die zwölfte Quinte den Nahmen des tiefen Theils unfers Comma's bekannt machen. z. E. von E an:

E	H	*F	*C	*G	*D	*A	*E	*H	xF
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
			xF	xC	xG	xD			
			10	11	12.				

§. 12.

Wird die Fortschreitung aber in Quartan ver-
richtet,

Stimmung der Flöte. 7

richtet, so erscheinet der Nahme des höhern Theils
unfers Commatis, z. E. von C an:

C	F	bH	bE	bA	bD	bG	bC	bF	bbH
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	
		bbH	bbE	bbA	bbD				
			10.	11.	12.				

IV.

Wie sich das commatische Klangsystem
gegen das Clavier verhalte.

§. 13.

Betrachten wir dieses commatische System gegen
das rationalgleich gestimmte Clavier, so finden
wir einen beträchtlichen Unterschied, der einigen
Intervallen zum Vortheil, andern aber zum Nach-
theil gereicht; denn ob wohl die Terzen und Sex-
ten der natürlichen Keintgkeit näher kommen, so
weichen doch die Quinten und Quartan mehr da-
von ab, wie folgende Vergleichung zeigt:

Tonart C dur, in Vergleichung des
commatischen Systems, und der rational-
gleichen Claviertemperatur gegen die na-
türlich reinen Consonanzen.

8 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

Systema tel. Temper. æqual. Conf. natur.

C	2000. 00.	2000. 00.	
Cs	1901. 68.	1887. 74.	
D	1785. 54.	1781. 79.	
Ds	1697. 76.	1681. 79.	
E	1594. 09.	1587. 40.	1600. 00
F	1496. 75.	1498. 30.	1500. 00
Fs	1423. 12.	1414. 21.	
G	1336. 25.	1334. 83.	1333. 33
Gs	1270. 56.	1259. 92.	
A	1192. 93.	1189. 20.	1200. 00
B	1120. 12.	1122. 46.	
H	1065. 04.	1059. 46.	
c	1000. 00.	1000. 00.	

Wir sehen folgende zu C moll gehörige Intervallen noch bey:

b E	1676. 50.	1681. 79.	1666. 66.
b A	1254. 62.	1259. 92.	1250. 00.

Es weichen demnach in die Tiefe vom Clavier ab:

Die Quinte g - -	1. Zwölftheil des Commat.
Die Secunde d	2.
Die grosse Sext a	3.
Die grosse Terz e	4.
Die grosse Septime h	5.
Der Triton fis	6.
Die Prime *c	7.
Die überm. Quint *g	8.
Die übermäs. Sec. *d	9.
Die überm. Sext *a	10.
Die überm. Terz *e	11.
Die überm. Sept. *h	12. oder das ganze Comma.

In

Stimmung der Flöte. 9

In die Höhe weichen vom Clavier ab:

Die Quart f - -	1.	Zwölftheil des Commat.
Die kleine Septime b h	2.	
Die kleine Terz b e	3.	
Die kleine Sext b a	4.	
Die kleine Secund b d	5.	
Die vermind. Quint b g	6.	
Die verm. Octav b c	7.	
Die verm. Quart b f	8.	
Die kleinst. Sept. bb h	9.	
Die kleinst. Terz bb e	10.	
Die kleinst. Sext bb a	11.	
Die kleinste Sec. bb d	12.	oder das ganze Comma.

§. 14.

Was nun hier von der Tonart C gesagt ist, das gilt bey allen übrigen Tonarten. Denn wir setzen voraus, daß ein Flötenist allemahl seine Flöte nach dem Grundtone derjenigen Tonart einstimmen müsse, woraus er spielet.

§. 15.

Hier scheint es nun, als wenn man zu wünschen Ursach hätte, daß das Clavier mit noch mehreren Tasten in der Octav möchte versehen werden. Allein wenn man erweget, daß der natürliche Sprengel einer Tonart so weit nicht gehet, daß die Abweichung ein ganzes Comma betrüge; und daß bey Aufführung eines Stück's es auch viel auf die Moderation des Flötenisten ankomme: So wird man finden, daß es nicht rathsam sey, das Clavier mit noch mehreren Tasten zu versehen.

10 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 16.

Wenn man auch bedenket, daß die Querflöte eben nicht 24 Tonarten nöthig habe, wie das Clavier, so kann man mit einer ungleichen Temperatur der Uebereinstimmung mit der Querflöte, in den meisten Tonarten, noch näher kommen, als mit der rational gleichen Temperatur.

Ich will hiermit eine vorschlagen, und zwar vornehmlich in Absicht auf die Tonart D dur:

D 2000. 00.	d fs 5	d a 2
Ds 1892. 01.	fs ais 10	a e 2
E 1785. 82.	b d 9	e h 2
	24	
F 1683. 68.	a cs 7	h fs 1
Fs 1592. 78.	cs eis 9	fs cs 0
G 1500. 00.	f a 8	cs gs 1
Gs 1417. 40.	24	gs ds 1
A 1336. 34.	c gs 8	es b 0
B 1261. 34.	gs hs 9	b f 1
H 1193. 23.	c e 7	f c 1
	24	
C 1123. 72.	h ds 9	c g 1
Cs 1061. 85.	es g 9	g d 0
d 1000. 00.	g h 6	12.
	24.	

Vergleichen wir diese Temperatur mit den Verhältnissen des commatischen Systems, so finden wir,

wir, daß die meisten Intervalle gar ein wenig von einander unterschieden sind. Ich will diese Vergleichung beysügen:

Ungleiche Temper.	Telemanns System.
D 2000. 00.	2000. 00.
Ds 1892. 01.	1901. 68.
E 1785. 82.	1785. 54.
F 1603. 68.	1676. 50. *E 1697. 76.
Fs 1592. 78.	1594. 09.
G 1500. 00.	1496. 75.
Gs 1417. 40.	1423. 12.
A 1336. 34.	1336. 25.
Ais 1261. 34.	1270. 56.
H 1193. 23.	1192. 93.
C 1123. 72.	1120. 12.
Cs 1061. 85.	1065. 04.
d 1000. 00.	1000. 00.

§. 17.

Wer mit dem geometrischen Maasstabe umgehen kann, der wird mit geringer Mühe den Unterschied sichtbar machen können.

§. 18.

Will nun ein Clavierstimmer einem Flötenisten zu gefallen seyn, so muß er die Temperatur bey einer jeden Tonart also einrichten können, daß sein Clavier nicht allzuweit von der Flöte abweicht.

12 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

weicht. Zum Exempel in Absicht auf die Tonart bE dur:

be g 5	1. be bh 2	Zwölftheil des diatonischen Commatis.
g h 10	2. bh f 2	
h be 9	3. f e 2	
<hr/>		
b d 7	4. c g 1	
d fs 9	5. g d 0	
fs b 8	6. d a 1	
<hr/>		
f a 8	7. a e 1	
a cs 9	8. e h 0	
cs f 7	9. h fs 1	
<hr/>		
c e 9	10. fs cs 1	
e gs 9	11. cs gs 1	
gs c 6	12. ba be 0	

§. 19.

Hat nun ein Clavierist sein Clavier, dem Flötenisten zu Gefallen z. E. vornehmlich nach der Tonart D dur eingerichtet, so muß er in eben demselben Concert keine Stücke spielen, die etwann aus dem bH oder bE gehen, sondern solche bis auf einander mahl versparen.

§. 20.

Es würde aber nicht übel gethan seyn, wenn man sich mit der Flöte auch ein wenig nach dem Clavier richtete, und etwann die ersten 3 Quinten einer erwählten Tonart, dem Clavier gemäß einrichtete,

richtete, so würde die Abweichung noch weniger betragen, z. E.

D		D	
A	0	G	1
E	0	C	2
H	0	F	3
*F	1	bH	4
*C	2	bE	5
*G	3		
*D	4		
*A	5		
*E	6		

Ben einer solchen Einrichtung würde die Flöte niemahls über ein halbes Comma vom Clavier abweichen, und wenn Seher und Ausüher die Sache gründlich verständen, so würde der Richter wenig von dem Streite kriegen.

§. 21.

Man kann auch eine solche ungleich = schwebende Temperatur haben, in welcher zwar alle 12 Quinten Antheil an dem Commate Ditonico nehmen, jedoch die 3 ersten an statt eines Zwölftheils, anderthalb Zwölftheil oder $\frac{3}{2^4}$; alsdenn bekommt man 5 grosse Terzen, und folglich auch so viel kleine Sexten, die reiner sind, als sie bey der gleichschwebenden Temperatur werden können.

Die Vertheilung des Commatis in 24: und der Diesis in 48 Theile siehet also aus:

14 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

c	g	3	c	e	13
g	d	3	e	gs	17
d	a	3	as	c	18
a	e	2	48		
e	h	2	g	h	14
h	fs	2	h	ds	18
fs	cs	1	es	g	16
cs	gs	2	48		
gs	ds	1	d	fs	15
es	b	2	ges	b	18
b	f	2	b	d	15
f	c	1			
			48		
			a	cs	17
			cs	eis	17
			f	a	14
Summa 24			48		

Will man solche berechnen, so darf man nur aus einem Zwölfsheil des Commatis Dittonici zwey vier und zwanzig Theile machen, welches vermittelst der Extraction der Quadratwurzel geschieht, alsdenn werden abgezogen:

Dem	g	3	Theile, alsdenn bleibt für die letzte
	d	6	Quinte f c das letzte vier und
	a	9	zwanzig Theil übrig. Wie sol-
	e	11	ches geschehe, steht in meiner
	h	13	Anweisung zur Rationalrech-
	fs	15	nung in der siebenden Lect'ion.
	cs	16	
	gs	18	
	ds	19	
	b	21	
	2	23	

Oder man kann zusehen

Dem	f	1	Theile, so bleiben für die letzte Quart g c $\frac{3}{4}$ übrig. Hierzu gehöret nun der Quinten- und Quartencirkel; solche stehen in meiner Anweisung zur Rationalrechnung S. 142. und 143. Allda muß S. 143. bey C Fs statt 726. 729. stehen.
	b	3	
	ds	5	
	gs	6	
	cs	8	
	fs	9	
	h	11	
	e	13	
	a	15	
	d	18	
	g	21	

Will man der Extraction der Quadratwurzel überhoben seyn, so kann man auch nur die Differenz eines jeden Zwölftheils halbiren, und die Hälfte davon dem kleinern Termino zusehen, z. E. das erste Zwölftheil des Commatis ist, 531441: 530841. Die Differenz dieser beyden Enden ist 600. Setze ich nun dem kleinern Ende 300. zu, so bekomme ich 531141. Setzet man nun diese Zahl zwischen das erste Zwölftheil, so bekommt man zwey vier und zwanzig Theile:

0.	531441.	00.
1.	531141.	00.
2.	530841.	00.

und so weiter durch alle. Das in zwölf geometrische Theile getheilte Comma ditonicum stehet in meiner Anweisung zur Rationalrechnung S. 300.

16 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 22.

Man kann auch nur das Comma syntonum 81 : 80 in 22 arithmetische Theile vertheilen, und solche Theile den Quinten nach und nach abziehen, oder den Quartan zusetzen, so bekommt man 11 temperirte Quinten, die zwölfte wird sich leichtlich vollends finden lassen. Die Berechnung ist folgende:

Eine gute ungleich schwebende Temperatur, in welcher alle Quinten an dem Commate dit. Antheil nehmen, jedoch eine mehr als die andere:

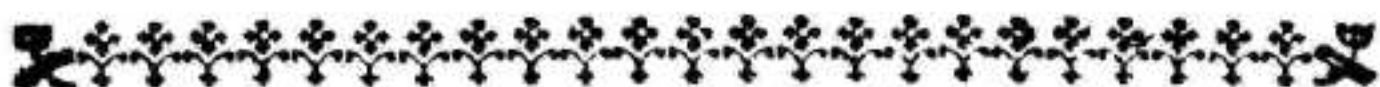
C	2000. 00
Cs	1889. 90
D	1783. 83
Ds	1682. 75
E	1590. 19
F	1499. 15
Fs	1416. 63
G	1335. 60
Gs	1261. 35
A	1191. 24
B	1123. 09
H	1061. 27
c	1000. 00

Hätte ein enharmonischer Flötenist ein Concert aus dem C dur zu spielen, so würde ein nach dieser Temperatur gestimmtes Clavier gut mit der Flöte einstimmen.

§. 23.

§. 23.

Dieses wären meine Anmerkungen über die Vergleichung des enharmonischen Tongeschlechts mit dem temperirten Clavier. Soll ich aber meine wahre Meinung davon entdecken, so ist es diese: Man statuire nur 12 gleiche Intermedis in jeder Octav, und sänge, und spiele darnach, so braucht man den Unterschied zwischen * C und b D, * D und b E, und so weiter, nicht. Das wird alsdenn das beste Mittel seyn, schöne reine Harmonie zu erhalten.



II.

Historisch-kritische Nachrichten von den geistlichen und weltlichen Opern in Engelland, aus der *Bibliothèque Britanique* Tom. XV. Part. I. übersetzt von Herrn Friedrich Christian Rackemann, Sekretär. bey Sr. Königlichen Hoheit dem Marggrafen und Prinzen Heinrich.

(Die Gelegenheit zu diesen Nachrichten nahm der Verfasser der *Bibl. Brit.* als er des Herrn Lockmanns Oper: *Rosalinde*, welcher von dem Verfasser ein Discurs über den Ursprung und Fortgang der Oper über:
 IV. B. I. Stück. B haupt

18 II. Historisch-kritische Nachricht

hauPT vorgesehet ist, recensirte. Der musikalische Auctor dieser Oper ist: Hr. Johann Christoph Smith. Im Jahre 1740. ließ sie Hr. Joh. Lockmann zum zweytenmahl auflegen.)

Es sind noch viele Leute am Leben, denen die Einführung der italienischen Oper in Engelland, und die Abwechselungen derselben, bekant sind. Sie kam mit den Reizen einer Syrene zum Vorschein. Sie entzückte die Ohren dergestalt, daß die Vernunft eingeschläfert und verblendet wurde, dasjenige zu sehen, was ihr hätte am meisten anstößig seyn sollen, so wohl in den Poesien, die der Musik als Beförderungsmittel dienten, und weiter nichts als eine Menge schlecht zusammengeflickter Ungereimtheiten waren; als auch übrlgen in ihrer Ordnung, die von mehr als einer Seite betrachtet, schlecht und unverständlich war. Dessen ohngeachtet fanden sich Leute, die durch ihren guten Geschmack, durch ihre schöne Kenntniß und durch den Vorzug ihres Verstandes wider den erstaunenden Fortgang dieser Belustigung aufgebracht wurden. Sie entschlossen sich alle ihre Kräfte anzuwenden, um die italienische Oper in Engelland auszurotten. Der Herr Addison machte sie auf eine angenehme Art, in einigen der ersten Stücke des Zuschauers, lächerlich; und dieser Versuch war keiner von denen, die am schlechtesten gelungen. Allein wenn ihr etwas nachtheilig zu seyn schien: so war es die Vorstellung der Oper: die Bettler. . . . Herr Riccoboni sagt, daß in den Hamburgischen Opern die

Recis

Recitative deutsch, und die Arien mehrentheils italienisch gesungen werden. Eine ähnliche Thorheit hatte man an den londner Opern bemerkt. Hier beging man den Fehler, daß man anfänglich ganze Stücke in einer fremden Sprache aufführte, und sich dadurch dem Gelächter aller vernünftigen Leute aussetzte; hernach wolte man diesen Fehler dadurch wieder gut machen, daß man von den italienischen Stücken zugleich eine englische Uebersetzung herausgab; allein das Mittel war schlimmer als die Krankheit. Bis dahin hatten die Fehler, wovon die Stücke voll waren, von den meisten Zuschauern nicht so leicht können bemerkt werden, indem sie durch ihre Unwissenheit in der italienischen Sprache daran verhindert wurden, und ihnen das Lächerliche eines Stückes, in den Gränzen einer fremden Sprache verborgen blieb. Doch, Dank sey dem Gebrauch der Uebersetzungen! iho sahen sie sich gleichsam überschwemmet von Fehlern und Grobheiten, und schämten sich, daß sie bisher dergleichen lächerliches Vergnügen so sehr gesucht und vertheidigt hatten. Es ist wahr, die gar zu schlechten und dummen Uebersetzungen waren zum Theil an dem Verfall der Stücke selbst mit Schuld: allein man muß es auch bekennen, daß, wenn diese Herren Uebersetzer, uns bessere Uebersetzungen geliefert hätten, sie sehr ungetreue Nachahmer ihrer ungestalten Urbilder würden geworden seyn. (Unter dessen verlohr doch die Musik nichts dabey. Sie behielt eine Gewalt, die im Stande war, ohne sich der Poesie zu unterwerfen, das Publicum in einem

gewissen Geschmack, für die italienische Oper zu erhalten; und dieser Geschmack, so wie er damahls war, konnte sich immer mehr befestigen, weil er Beyfall erhielt, die Vernunft mochte dazu sagen was sie wolte.) Einige von unsern scharfsinnigen Schriftstellern sahen wohl ein, wie es dem Theater überhaupt sehr nachtheilig seyn könnte, wenn man sich an dergleichen ausländisches Vergnügen, worinn so wenig Ordnung herrschte, zu sehr gewöhnen würde: da sie aber dessen ungeachtet selbst viel Geschmack an den Schönheiten der italienischen Musik fanden, dieser hingegen es nur daran fehlte, auf eine vernünftige Art angewendet zu werden: so glaubten sie der Sache dadurch am besten zu helfen, wenn sie unserm Theater gute englische Stücke lieferten, die durch die Hülfe eines geschickten Componisten im Stande wären, einer Versammlung von Leuten von gutem Geschmack, keine Schande zu machen. Herr Addison und Gay machten den Anfang; und die Poesien, die sie zu diesem Endzweck verfertigten, waren auf keine Weise dem Ansehen, welches sie sich schon durch ihre andre Werke erworben hatten, nachtheilig. Allein, vielleicht war die Musik und die Ausführung derselben den Schönheiten der Poesie nicht proportionirt, oder die Zuschauer waren noch zu sehr von den italienischen Opern eingenommen; kurz, diese englische Opern hatten nicht den Fortgang, den man sich von ihnen versprach: ausgenommen die *Acis* und *Galatee*, denn diese wurde mit allgemeinem Beyfall aufgenommen und bey

jede

jeder Aufführung derselben ihr Beyfall erneuert. Es schien als wenn die Verachtung, die sich die italienischen Opern durch ihre Fehler, so wie ihre schlechten Uebersetzungen, zugezogen hatten, schon zum voraus auf alle Stücke, die man in dieser Art machen könnte, einen Einfluß hätte. Diejenigen die im Stande waren, in dieser Art gute Sachen zu verfertigen, liessen sich durch die öffentliche Verachtung dieser Art von Poesie abschrecken, ihr Talent darinn zu üben. Ueberdem wurden sie auch von den Componisten schlecht genug dazu aufgemuntert, indem diese sich zuweilen über dasjenige was sie in Musik setzten, eine gar zu willkürliche Gewalt anmasseten; entweder, weil sie die natürlichen Schönheiten eines Drama nicht kannten, oder weil sie sich vorgenommen hatten, allemahl nach ihrem Belieben diese Schönheiten ihren angenehmen Tönen aufzuopfern. Unterdessen hatte man beständig englische Opern, und so gar Opern, worinn vielleicht nicht so viel ungereimtes als in den italienischen zu finden war: ob sie gleich eben so wässericht seyn mochten, wie diese; Stücke in denen man weder Einrichtung, noch Sitten, noch Affect fand: Stücke, mit einem Wort, die von allem, was zu einer wahren dramatischen Poesie gehöret, nichts an sich hatten. Doch waren die Worte verschiedener Arien, so wohl aus den englischen Stücken selbst, als aus den Uebersetzungen der italienischen so glücklich, unter dem Schuß der Musik, vom Theater bis an die Tafeln und Gesellschaften der ansehnlichsten und gesittetsten Leute

te fortgepflanzt zu werden, und diese wurden durch die beständige gute Aufnahme dieser melodischen Kleinigkeiten auf die Gedanken gebracht, daß man gar nichts schöner hören könnte, als eine Oper. Die Poesie, welche, als eine Schwester der Musik, ihr billig hätte zur Seite gehen, und sie bey der Hand führen sollen, wurde nicht anders als eine Magd betrachtet, der es nur zukäme, jener die Schleppe zu tragen; allein seit einigen Jahren hat man einige Mühe angewandt, die Poesie aus ihrer Erniedrigung hervorzuziehen, und ihr ein ander Ansehen zu geben. Man setzte Stücke in Musik, die an und für sich selbst vortreflich waren: man brachte sie alsdenn aufs Theater, und hier fanden sie den Beyfall, den sie verdienten. Dergleichen Stück ist z. E. das Fest Alexanders: und hernach die Oper Comus, welche, nachdem man verschiedenes darinn geändert, und sie zur Musik bequem eingerichtet hatte, musikalisch aufgeführt wurde. Verschiedene musikalische Stücke, die zwar von einigen unserer größten Componisten in Musik gesetzt, allein nicht öffentlich aufgeführt sind, werde ich nicht berühren. Nur von der Rosmonde des Herrn Addison, muß ich ein paar Worte sagen. Ein gewisser Mann von Verdienst und dem seine musikalische Compositionen viel Ehre gemacht haben, (Herr Schmidt) sagte, wenn dieses Stück, ohngeachtet seiner poetischen Schönheiten, auf dem Theater nicht so sehr gefiele, als man es erwarten könnte; so käme dis von einem Umstande, der in dem Stücke selbst eine Schönheit

heit sey: nemlich, daß man am Ende des zweyten Actes glaubt, die Rosemonde sey durch Gift vergeben und todt, so daß sie auf dem Theater nicht wieder zum Vorschein kommt. (Er will hiemit so viel sagen, daß ihre Abwesenheit den Zuschauern unangenehm und anstößig wäre, weil sie dadurch des Vergnügens beraubt würden, eine Lieblings-sängerin, die die Rolle der Rosemonde vorstellte, länger singen zu hören.) Und man hat mir gesagt, daß der Herr Arne, der dieses Stück des Herrn Addison in einen Act gebracht hat, (oder der vielmehr die drey Actus des Stücks in zwey gebracht) die Handlungen so eingerichtet habe, daß die Rosemonde bis zum Ende des Stücks auf dem Theater bleibt. Man sagt auch, er hätte eine (beynahe) ganz neue Musik dazu verfertiget, die an Annehmlichkeit einer andern von seiner Composition nichts nachgebe, (nemlich der zu der *Masquerade des Comus*) und die dem Publico anseho so viel Vergnügen macht. Uebrigens würde es mir sehr leid seyn, wenn man mich für einen Ausländer hielte, der an den italienischen Opern überhaupt keinen Geschmack fände. Die italienische Sprache ist sehr geschickt zur Musik, und ihre Schönheiten sind mir nicht ganz und gar unbekannt. Ich habe verschiedene Opern in dieser Sprache mit vielem Vergnügen aufführen sehen, deren Verfasser ein geschickter Mann ist, und den ich sehr wohl kenne. Die Gedanken in diesen Poesien schienen mir bestimmt und interessant zu seyn, die Musik war den Worten mit vieler Beurthei-

24 II. Historisch-kritische Nachricht

lung angemessen, und die Action sehr angenehm, so wie besonders die von **Senesino**, von aller Welt dafür gehalten wurde. . . . Meine Critik erstreckt sich endlich auch nur über die lächerliche Ordnung verschiedener italienischen Opern, die wir in Engelland haben aufführen sehen; und über dasjenige, was in einer Sprache geschrieben ist, die der grössste Haufe der Zuschauer gar nicht versteht. . . . Ehe man in Frankreich französische Opern spielte, glaubten viele Franzosen, ihre Sprache wäre unmusikalisch, und man könnte die Schönheiten der Musik darin gar nicht ausdrücken. Allein, als **Lully** und **Quinault** gemeinschaftlich arbeiteten, mußte das Vorurtheil der Vernunft weichen, und die Erfahrung überzeugte sie davon, daß sich französische Worte und Musik auf eine vortrefliche Art zusammen schicken. Dieses Beispiel verdient die Aufmerksamkeit derjenigen Engelländer, die von der italienischen Oper so erstaunend eingenommen sind, daß sie glauben, die englische Sprache schicke sich ganz und gar nicht zur Musik, zum wenigsten nicht zur Oper. Es ist wahr, die italienische Sprache ist, von allen Seiten betrachtet, ungemein viel angenehmer als die englische; hingegen, wenn man die englische Sprache in ihrem ganzen Umfange betrachtet, und die Werke der besten englischen Dichter kennet: so wird man ihre Verse nicht nur ebenfalls sehr angenehm finden, sondern man wird auch gestehen müssen, daß diese Sprache im Stande ist, sich in diesem Stück noch immer vollkommener zu machen. Um sich hievon zu überzeugen,

zeugen,

zeugen, braucht man nur die Poesien des Herrn Waller mit den Poesien seiner Vorgänger, zu vergleichen. Ich glaube, daß man übrigens sich auch das Harte in dieser Sprache zu Nuße machen könne; denn die Oper ist nicht so sehr eingeschränkt, daß man lauter zärtliche Empfindungen, die einen sanften Ausdruck erfordern, darinn anbringen müsse. Sie erlaubt es, heftige Leidenschaften hineinzubringen, und diese können nicht durch schwache, sondern starke und harte Töne, ausgedrückt werden. Hat gleich die italienische Sprache vor der englischen in dem einen, so hat doch wiederum die englische vor der italienischen in dem andern, etwas voraus. Mich deucht, das vernünftigste bey dieser Sache ist, daß man zugibt, ein guter italienischer Dichter könne, ohngeachtet der Zärtlichkeit seiner Sprache, sehr starke Verse machen, eben so wie ein guter englischer Dichter sie, ohngeachtet seiner rauhen Sprache sehr leicht und zärtlich machen würde... Die Oper in Frankreich hat ihr Glück dem Lully und Quinault zu danken: der Poet war des Componisten würdig... In Engelland erlebte man einen ähnlichen Fall, als Purcel und Dryden, einer für den andern arbeitete. Damals, vor der Wiederherstellung der Oper und noch einige Jahre hernach, war es gebräulich, daß die besten Poeten für die besten Componisten arbeiteten. Allein seit der Einführung der Oper, ein Vergnügen welches wäre im Stande gewesen, die grössesten Geister zu reißen, beschäftigen sich unsere Componisten nur,

so zu sagen, damit, den Staub des Parnasses zu vergulden.

Dasjenige was man hier jetzt gelesen hat, muß man, bis auf einige wenige Sachen, als eine genaue Uebersetzung der Anmerkungen des Herrn **Lockmann**, in seinem Discurs über die englische Oper, ansehen: und obgleich diese Abhandlung an sich schon weitläufig genug ist: so glaube ich doch, daß der grössste Theil der Ausländer es nicht ungerne sehen wird, wenn ich noch einige Anmerkungen hinzufüge, deren Nutzen und Nothwendigkeit sie schon vorher können empfunden haben. Herr **Lockmann** schrieb für Leute, die an den Orten selbst waren, wo man die Opern aufführte, die die Sache verstanden, oder doch Gelegenheit hatten, sie zu verstehen. Ich schreibe hingegen hauptsächlich für solche, die diesen Vortheil nicht haben. Und dieß allein rechtfertiget die kleinen Erläuterungen, die ich ihnen geben will.

I. Die erste Sache, die eine Erklärung verlangt, ist diese, daß nemlich der Herr **Lockmann**, indem er zuerst von der italienischen Oper redet, die in unsern Tagen in Engelland eingeführet wurde, die englische Oper hernach als eine Folge von der Einführung der ersten betrachtet; es scheint als wenn er hiemit so viel sagen will, daß die Oper überhaupt in diesem Lande nur erst seit wenig Jahren bekannt sey, und daß sie ihren Ursprung den italienischen Stücken, zu danken habe; allein die Wahrheit bezeugt es, daß man schon lange vorher englische Stücke gespielt habe, und daß die Opern
damals,

damals, als sie den Namen und die Form einer Oper annahm, schon seit geraumer Zeit unter einer etwas verschiedenern Form und Namen eingeführet sey. Die **Maskeraden** zum Exempel, die unter **Jacob I.** und den beyden **Carls**, bis zur **Mitte der Regierung Carls II.** so sehr gebräuchlich waren, sind gewiß (wenn man die Sache nimt, wie man soll) eine **Art von Oper**. Und ich weiß nicht, ob man von den **Zwischenspielen** nicht eben das sagen könnte, die zur Zeit **Heinrich VIII.** bis zur Zeit **Jacob I.** gebräuchlicher waren als die **Maskeraden**. Eine weitläufigere Zergliederung hievon würde mich allhier zu sehr entfernen, ich verspare es bis zu meinem **historisch-chronologischen Verzeichniß von den englischen Stücken**, die mir bekannt sind und denen man die allgemeine Benennung einer Oper, beylegen kann. Ich werde mich begnügen, hier nur **zwo oder drey Anmerkungen** über die förmlich so genannten **Opern** zu machen, welche in **Engelland** schon vor der Einführung der **italienischen Oper**, gebräulich waren.

I. Der Herr **Lockmann** hat es mir selbst gesagt, daß der Herr **Leveridge**, der seit langer Zeit in **Engelland** als **Comödiant**, **Sänger**, **Poet** und **Musikus** bekannt ist, in seinem **Cabinet** ein **Manuscript** von einer alten **englischen Oper** in **Bersen** hätte; sie sey ganz und gar in **Musik** gesetzt und schiene von den Zeiten **Carls I.** herzurühren. Vielleicht ist dieses Stück im Grunde nichts anders als eine von denen **Maskeraden**, wovon ich vorhin geredet

geredet habe: Gesezt es wäre das: so würde doch zum wenigstens dasjenige dadurch bestätigt, was ich von der Aehnlichkeit dieser Stücke mit der Oper, gesagt habe: Ist es aber eine Oper im eigentlichen Verstande: (wie es denn, vermöge der Ordnung des ganzen Stücks, alles Ansehen hat,) so verdienet es doppelt bemerkt zu werden. Ich kann freylich nur dis einzige Exempel, von der damaligen Zeit anführen: hingegen dieser Mangel von Exempeln unter Carl I. wird durch die, welche man unter seinen Nachfolgern findet, hinreichend ersetzt.

2. Man würde sich vielleicht wundern, wenn ich sagte, die Oper sey unter Cromwell Anno 1656, während der Zeit da die Comedie verboten war, in Engelland eingeführet, und daß dieses Verbot der Comedie, zur Einführung der Oper, Anlaß gegeben habe. Dieses scheint ganz und gar paradox zu seyn; es ist aber gleichwohl nicht ungegründet. Aus meinem Opernverzeichnisse wird man es beurtheilen können. Da ich übrigens nicht gewiß versichert bin, ob die musikalischen Vorstellungen, die damals eingeführt waren, förmliche Opern gewesen sind, oder ob nur, unter dem Titel der Oper, die Comödie dadurch ersetzt wurde: so werde ich mich begnügen zu sagen, daß sie doch zum wenigsten zu der Einführung der eigentlich so genannten Oper vieles beygetragen haben.

3. Es war eigentlich unter Carl II. da die Oper unter dem Nahmen der Oper eingeführet wurde; und die Oper Ariadne oder die Vermählung des Bacchus, aus dem Französischen,

zösischen, wurde, wann ich nicht irre, im Jahr 1674, als die erste von dieser Art aufgeführt. Im Jahr 1675 kam die Oper Psyche zum Vorschein, ich weiß aber nicht, ob in dieser Zeit von zwey bis drey Jahren, nicht noch eine oder die andere sollte vorgestellet seyn. Doch so viel ist gewiß, das Werk ging gut von statten, und die Opern wurden fleißig besucht. Die Comödie des Ritter Georg Etherege, die unter dem Titel: **Der Mann nach der Mode**, im Jahr 1676 herauskam, kann dieses gnugsam bekräftigen. Dorimant, eine von den Personen dieser Comödie, empfängt am Ende des ersten Acts ein Billet von seiner Benschläferinn, die ihn ersucht, ihr eine Guinee zu schicken, damit sie in die Oper gehen könne. Und in der ersten Scene des zwenten Acts sagt die Medlei zur Emilie: sie wäre wohl eine von denen Damen, deren Gehör, seit der Einführung der Oper, so zart geworden wäre.

4. Dasjenige was ich von den Opern, die seit 1677 bis zur Zeit des Herrn Lockmann aufgeführt sind, sagen könnte, verspare ich bis auf den Catalogum, wovon ich geredet habe. Nur kann ich nicht vorbehen lassen, zu sagen, daß die Opern **Arfinoe**, **Rosemonde** und **Camillus**, nebst einigen andern, welche zur Zeit der Königin Anna verfertigt wurden, nicht nur dem Nahmen nach förmliche Opern sind, sondern auch in der englischen Sprache geschrieben, und vor der so genannten Einführung der italienischen Oper, gespielt wurden.

II. Diese Einführung der Oper ist der zweyte Punkt, bey welchem ein wenig Erklärung nicht unnütz seyn würde. Herr Lockmann bestimmt nur die Zeit davon auf eine ungewisse Art: und Herr Riccoboni, ohne sie zwar genauer zu bestimmen, giebt uns doch so viel zu erkennen, daß sie wenigstens schon seit vierzig Jahren eingeführet sey. Vielleicht irre ich mich, denn ich halte dafür, daß es nur höchstens dreßzig Jahr seyn können. Dis gründe ich auf die Worte des Herrn Addison. Er spricht davon im achtzehnten Stück des Zuschauers, als von einer ganz neuen Sache: und dieses Stück ist datirt vom 21 März des Jahrs 1710, nach der alten Rechnung. Doch diß ist nicht alles.

Er redet in eben dem Stück, von der Oper *Artinoe*. Diese besitze ich selbst, und zwar nach der ersten Ausgabe, wenn anders eine zweyte davon herausgekommen ist. Nun scheint es, vermöge des Titels und der Vorrede dieser Oper, 1) daß sie vom Jahr 1707 sey, nach dem Dato des Druckes zu rechnen. 2) Daß eben so wie die Worte, die zwar in englischer Sprache abgefaßt, aber aus dem Italienischen übersehet und nachgeahmet sind, eben auch die Musik von einem Engelländer, mit Nahmen, *Thomas Clayton*, obgleich im italienischen Geschmack, componirt sey. 3) Daß die Absicht dieses Vergnügens sey, die italienische Musik auf dem englischen Theater einzuführen, und daß man dieses niemahls vorher versucht habe: dis ist eben so wahr, als vielleicht noch eini-
ger

ger Einschränkung fähig. 4) Daß alle Acteurs die dieses Stück aufgeföhret, Engelländer gewesen sind.

Herr Addison spricht hierauf von einigen Versuchen, die man gemacht hatte, um andere Stücke auf das englische Theater zu bringen, und die besser im Stande wären, Leute von Geschmack und Einsicht, zu vergnügen. Er nennet die Stücke nicht, die durch diese Versuche entstanden sind: ich bin aber versichert, daß er seine *Rosemonde* zum Augenmerk gehabt hat: denn sie wurde bald nach der *Arfinoe* aufgeföhret, wiewohl die Rede des Herrn *Lockmann* voraus zu setzen scheint, daß sie erst lange nachher zum Vorschein gekommen sey. Die erste Ausgabe der *Rosemonde* ist, so wie die von der *Arfinoe*, vom Jahr 1707 datiret.

Die Oper *Camillus* und einige andere von dieser Art, sind nach der Rechnung des Herrn Addison überdem, die ersten der Ordnung noch, neuer wie die *Rosemonde*, aber älter als die italienischen; denn diese wurden nur stufenweise eingeföhret. Wenn man will, so wird man sagen, daß durch die gute Aufnahme der Oper *Arfinoe*, ein merklicher Grund zur Einführung der italienischen Oper gelegt sey. Sie wurde öffentlich angekündigt, als ein ursprünglich italienisches Stück, und wovon die Musik nach dem italienischen Geschmack, componirt sey. Dieses Stück ist nichts weniger als ein Meisterstück: allein, ohngeachtet aller seiner Fehler; ohngeachtet der schlechten Ordnung; ohngeachtet

geachtet der gemeinen, schlechten und ungleichen Charaktere; ohngeachtet des matten Ausdrucks und Gedanken, und ohngeachtet der widrigen profaischen Versification, fand es doch den größten Beyfall von der Welt. Man sagt sogar, daß die Königin diese Oper hat sehen wollen, und sie zu dem Ende in dem Pallast zu St. James habe aufführen lassen, währendder Zeit, da der Hof getrauret: so, daß dis von ohngesehr zu einer zweydeutigen Rede Gelegenheit gab, die man noch izo bey Gelegenheit wiederholet. Der Acteur, mit dessen Rolle die Oper anfang, hielt es für seine Schuldigkeit, ein so ansehnliches Auditorium zu complimentiren. Der Königin, und einem jeden der bey ihr war, machte er eine tiefe Verbeugung: und der Bers, dessen Hälfte an die Königin, die andere aber an den Hof, der die Trauer trug, gerichtet zu seyn schien, war eine Anrede, die so viel sagte, als: **Königin der Finsternisse — schwarze Nacht!** ein jeder empfindet das Zweydeutige. Es klingt aber im Englischen besser als im Deutschen, denn das Wort **Nacht** bedeutet in der englischen Sprache so viel als der **Abend**; wenn man es nun auf die Comödie anwendet, die des Abends immer gespielt wird, so verwechselt man es fast mit dem Wort, **Ver-sammlung**. Die Comödianten, wenn sie sagen wollen, daß sie an dem und dem Abende viele Zuschauer gehabt haben; so sagen sie: sie hätten eine gute **Nacht** gehabt: dergestalt, daß **schwarze Nacht**, wenn es ein Comödiant zu einer

einer Menge von Zuschauern sagt, beynahе eben so gut ist, als schwarze Versammlung. Man lachte darüber: allein die Oper that ihre gewöhnliche Wirkung, nehmlich die Engelländer in dem Geschmack, den sie an der italienischen Musik fanden, zu bevestigen, und sie gar einmahl dahin zu bringen, auf ihrem Theater, die italienische Oper selbst zu sehen. Man schreibt den Text der Oper *Ursinoe* einem gewissen Herrn *Scot* zu: allein man findet seinen Namen weder auf dem Titul der Oper selbst, noch in der Vorrede, die der Componist gemacht hat, worinn dieser auf eine ungemein sinnreiche Art sagt, daß er sich mit Fleiß habe ein Stück von mittelmäßiger Schreibart machen lassen, weil die schwachen, gemeinen und prosaischen Ausdrücke, wovon diese Oper ganz voll ist, sich für diese im italienischen Geschmack componirte Musik am besten schickte; er würde sich glücklich schätzen, wenn er dergleichen auf dem englischen Theater würde einführen können. Nach dergleichen Geständniß, war es eine Art von Billigkeit, von der Poesie der *Ursinoe* zu abstrahiren, um sie nur als etwas Neues musikalisches zu betrachten. Dem sey nun wie ihm wolle, dieses Neue hatte das Glück zu gefallen. Und es ist leicht zu begreifen, warum dieser Fortgang eine Stufe kann genannt werden, durch welche die italienische Oper auf dem englischen Theater eingeführt wurde: denn was liegt daran, ob die Worte englisch oder italienisch sind, wenn man nicht ihrenthalben in die Oper geht, und wenn sie so gar

IV. B. I. Stück, schlecht

34 II. Historisch-kritische Nachricht

schlecht seyn müssen, damit nur die Musik gut seyn könne?

Die zweyte Stufe, wodurch die italienische Oper empor kam, war der nur mittelmäßige Fortgang derjenigen Versuche, die man in der Absicht gemacht hatte, um eben diesem Theater Opern zu liefern, wovon die Poesie nicht zu verachten wäre.

Nicht alle Welt war einfältig genug zu glauben, daß die Poesie von der *Arsinoe* ein Meisterstück in dieser Art wäre. Daher entstanden die Versuche, wovon Herr Addison redet, und die *Rosemonde*, die er dazu verfertigte, die unendlich viele Vorzüge vor der *Arsinoe* hatte, und, so wie man mir gesagt hat, von eben dem Componisten und in eben dem Geschmack, componirt wurde. Hätte dieses Stück auf unserm Theater den Fortgang gehabt, der seinem Werth wäre proportionirt gewesen, und hätte sich dieser Fortgang, (welches sehr leicht hätte geschehen können) noch bis auf einige andere gute englische Stücke erstreckt: so könnte man wahrscheinlicher Weise glauben, daß die Engländer sich würden gefreuet haben, in ihrer Muttersprache gute Opern mit italienischer Musik zu haben; sie würden alsdenn nicht so thöricht gewesen seyn, diesen etwas schlechtes und in einer fremden Sprache geschriebenes, vorzuziehen. Sie hätten, ohne diese Ausschweifung zu begehen, ihre Neugier, die schönen italienischen

schen Stimmen zu hören, auf eben diese Art vollkommen befriedigen können. Allein, es sey nun, daß die Musik von der *Rosemonde* nicht so gut, und nicht so sehr im italienischen Geschmack war, als die von der *Ursinoe*, wie einige Schriftsteller dafür halten; oder, daß das Stück an sich, nach dem Urtheil des Herrn *Schmidt* und *Arne*, nicht gar zu bequem eingerichtet gewesen, um vorgestellt zu werden; oder daß damahls eine Art von Cabale geherrschet, die dergleichen Unternehmen als des Herrn *Addison*, zu zernichten, gesucht habe, wie er selbst in dem angeführten Stück des Zuschauers sagt; oder, daß der grössste Theil der Zuschauer entweder aus Eigensinn die *Rosemonde* verachtete, oder von einem Vorurtheil eingenommen war, wodurch man alles das zu hintertreiben suchte, was der Aufnahme der italienischen Oper hätte zuwider seyn können; oder daß sich endlich alle diese verschiedene Ursachen beyammen fanden, um die Aufnahme der *Rosemonde* zu verhindern: so war doch die Aufnahme der *Rosemonde* in Vergleichung der *Ursinoe*, so wenig rühmlich, daß sie, anstatt die Einführung der italienischen Oper zu hintertreiben, solche vielmehr erleichterte. Ein vergeblicher Versuch zum Besten des guten Geschmacks, ist dem Schlechten immer mehr oder weniger vortheilhaft. Der Begriff wurde von Zeit zu Zeit allgemeiner, daß die Poesie in einer Oper, schlechterdings der Musik unterworfen seyn müsse: und nach den Worten des Herrn *Addison*, ging man gar so weit, den Grundsatz anzunehmen,

E 2

daß

36 II. Historisch-kritische Nachricht

daß man sonst keine gute Arie, als auf lächerliche und grobe Worte machen könne.

Die dritte Stufe, wodurch die Einführung der italienischen Oper befördert wurde, war der Beyfall, den die Oper *Camillus* und einige ihr ähnliche, erhielten. Dies waren ursprünglich italienische Opern, wovon man die Musik behielt, die so wohl nach der Uebersetzung als dem Grundtext konnte gesungen werden. Herr Addison macht das Ungereimte, was hieraus entsteht, auf eine witzige Art, lächerlich. Oft traf es, zum Exempel, daß die schönste Stelle einer Arie durch Worte gesungen wurde, die sich gar nicht dazu schickten. Der Herr Addison sagt, daß zum ewigen Ruhm der englischen Partikeln, zuweilen ein *doch*, *denn* und *von*, durch die allerschönsten Cadenzen und Passagen ausgedrückt würden. Allein, obgleich die Unbequemlichkeiten dieser Arten von Uebersetzungen selbst die Zuschauer dahin brachten, ihnen einmahl die Originale selbst vorzuziehen: so hatte man doch beständig, vermöge dieser Uebersetzungen, gänzliche italienische Musik, und zwar von der besten Art, die man in Italien hatte. Die von der Oper *Camillus*, wird für ein Meisterstück des berühmten Bononcini gehalten. Natürlich Weise mußte sie mehr als jemahls, den Geschmack, den man einmahl an der italienischen Oper gefunden hatte, lebhafter und allgemeiner machen.

Die vierte Stufe war die Begierde, eine solche schöne Musik und die noch dazu von solchen
schönen

schönen italienischen Stimmen ausgeführet wurde, zu hören; wovon man bald einige bekam. Die italienischen Sängere aber wolten, oder konnten nicht in der englischen Sprache singen, und doch wolte man ihnen gerne einige Rollen in den Opern zu singen geben; um nun solches möglich zu machen: so erlaubte man ihnen, ihre Rollen in ihrer Muttersprache oder nach dem Grundtext zu singen, da hingegen die englischen Sängere, so wie vorher, die ihrigen nach der Uebersetzung sangen. Gemeinlich, sagt der Herr Addison, redete der König oder der Held in einer Oper, in italienischer Sprache mit den Slaven, die ihm in der englischen antworteten: und man sahe es oft, daß ein Liebhaber das Herz seiner Geliebten, in einer Sprache, die sie nicht verstand, zu gewinnen suchte. Es ist schwer zu begreifen, wie sie bey dergleichen Dialogen, ohne Dolmetscher sich haben helfen können: allein so war damahls das englische Theater beschaffen, und es ist ohngefehr drey Jahre in diesem Zustande geblieben.

Doch endlich, fährt Herr Addison fort, wurden es die Zuschauer überdrüssig, nur die Hälfte von einer Oper zu verstehen. Um sich nun gänzlich der Beschwerde zu denken, zu entledigen: so wurde es so eingerichtet, daß man hernach die ganze Oper in einer fremden Sprache aufführte.

Dies sind die Worte des Herrn Addison, in einem Discurs, der, wie ich oben angemerkt habe, vom 21 März 1710: II datirt ist. Man kann bey nahe hieraus schliessen, um welche Zeit, die

eigentlich sogenannte italienische Oper auf dem englischen Theater eingeführt ist. Man hat mir gesagt, daß die Oper *Hydaspe* die erste gewesen, die man von dieser Art hier gespielt hat. Ich habe sie nicht selbst gesehen und auch nicht die eigentliche Zeit erfahren können, in welcher man mit dieser neuen Oper beehret wurde. Allein der Herr Addison gedenkt ihrer in dem Stück, vom 19 März, des vorhingedachten Jahres, als einer Oper, die schon, wenn ich ihn recht verstanden habe, ohngefähr seit einem Jahre verschiedene mahl aufgeführt ist. Er redet auch in dem Blatt vom 6ten, desselben Monats, von der Oper *Rinaldo und Armide*, und hält sie neuer als jene. Dies sind alle diejenigen Erläuterungen, die ich gegenwärtig, von dem, was die Einführung der italienischen Oper betrifft, zu geben, im Stande bin.

III. Drittens wäre es wohl nöthig, über die Folgen dieser Einführung, oder über das was Herr Lockmann die Abwechslungen der italienischen Oper in Engelland, nennet, einige Anmerkungen zu machen. Der Leser wird mit folgendem zufrieden seyn.

Erste Anmerkung. Herr Lockmann sagt, daß die Londner Opern ein Mischmasch vom Italienischen und Englischen gewesen, und viel Aehnlichkeit mit den Hamburgischen gehabt hätten, als in welchen die Recitative deutsch und die Arien gemeiniglich italienisch gesungen würden. Entweder ich habe mich sehr geirret, oder man darf hieraus nicht schliessen, (obgleich es natürlicher

licher Weise, daraus zu folgen, scheint) daß man in London jemahls Opera gespielt habe, wovon die Arien in italienischer, die Recitative hingegen in englischer Sprache, wären gesungen worden. Der Mischmasch, dessen der Herr Lockmann gedenket, ist eben derselbe, wovon ich nach Herrn Addison geredet habe, und er hat gewiß noch mehr lächerliches an sich, als die hamburgischen Opern.

Zweyte Anmerkung. Unser Autor sagt, man habe zuerst ganze Opern in einer fremden Sprache gespielt, und hieraus sey hernach die lächerliche Vermischung zweier verschiedenen Sprachen, entstanden. Ich sollte fast glauben, hierin stecke ein Irrthum. Wenigstens scheint es so, wenn Herr Addison das Gegentheil sagt, nemlich, daß man eher vermischte italienische und englische Opern, als ganz und gar italienische, gespielt habe.

Dritte Anmerkung. Herr Lockmann sagt, man hätte hernach Uebersetzungen von den italienischen Opern herausgegeben. Hierunter muß man nicht diejenigen verstehen, nach denen man singen konnte, als z. E. die von der Oper **Camillus**. Es waren nur Uebersetzungen, die dem italienischen Grundtext an die Seite gedruckt wurden, um dadurch den Zuschauern, die kein Italienisch verstanden, dasjenige, was man aufführte, zu erklären. Uebrigens waren es Uebersetzungen, die meiner Meinung nach, mit der Einführung der italienischen Oper zugleich entstanden, und noch bis auf den heutigen Tag, gebräuchlich sind.

Vierte Anmerkung. Nach den Worten des Herrn Lockmann hat es das Ansehen, als wenn Herr Addison und Herr Gay beynahe zu gleicher Zeit, daran gearbeitet hätten, eine gute englische Oper zu machen: oder wenigstens scheint es, daß sie nach der Einführung der italienischen, alle beyde mit der Verfertigung einer englischen, wären beschäftigt gewesen. Der Herr Gay hat zwar, wie man bald sehen wird, die seinige nachher gemacht: allein die *Rosemonde*, des Herrn Addisons einziges Werk von dieser Art, war schon, wie wir wissen, lange vorher im Jahr 1707 fertig.

Fünfte Anmerkung. Dasjenige was uns der Herr Lockmann von einem gewissen englischen Stück, unter dem Titul: *Acis und Galatee*, sagt, ist hinreichend genug, sich hievon einige nähere Nachricht zu wünschen. Es ist ein heroisches Schäferspiel; ich finde es zwar unter dem Nahmen einer *Maskerade* angeführet, allein in der Edition, die ich davon besitze, führt es doch den Titul eines Schäferspiels. Ich habe es von guter Hand, daß dieses Stück eigentlich zum Vergnügen des berühmten Herzogs von Chandos, und zwar in dessen Hause von Canons, sowohl componirt, als auch im Jahr 1716 daselbst angeführet sey; folglich lange Zeit vorher, ehe man es auf das öffentliche Theater gebracht hat. Ich weiß nicht, auf welche Art der Nahme des Verfassers, viele Jahre ein Räthsel geblieben ist, das man so verschiedentlich erkläret hat. Das poetische

sche Register, welches im Jahr 1723 herausgekommen, eignet es ausdrücklich dem Herrn le Mottreux zu: doch anjeho hält man mit mehrerer Gewißheit den verstorbenen Herrn Johann Gay, den guten Freund des berühmten Herrn Pope, für den Verfasser davon. Dieser Herr Gay, ist eben derselbe, dessen ich in meiner vorhergehenden Anmerkung erwähnte; einer der angenehmsten englischen Dichter, der nebst andern Poesien auch einige für das Theater, und besonders, einige Opern gemacht hat, wovon ich aber eine nicht mit unter die Opern rechne, weil man ihr diesen Namen im ernsthaften Verstande, nicht belegen kann; die Ursache davon, erräth man von sich selbst.

Sechste Anmerkung. Herr Lockmann sagt: wenn etwas der italienischen Oper nachtheilig zu seyn schien; so war es die Vorstellung einer Oper, unter dem Titel: **Der Bettler**, die sowohl als die **Acis und Galatee**, von dem Herrn Gay ist, obgleich die Herrn Pope und Swift, wie man sagt, Antheil daran hatten: man kann sie aber weder im eigentlichen, noch ernsthaften Verstande eine Oper nennen; sie ist vielmehr nur eine Nachahmung davon, und hat mit der Form der parisischen komischen Opern viele Aehnlichkeit. Die Personen sind nichts weniger als erhaben. Sie reden in Prose, und singen Gassenhauer. Der Herr Rich, Director vom Theater des öffentlichen Gartens, ließ sie im Jahr 1728 zum ersten mahl aufführen: sie wurde zwey Jahr hintereinander dergestalt fleißig besucht, daß der Vortheil, den Herr

Reich und Herr Gay davon hatten, jemanden zu folgendem Wortspiel Gelegenheit gab: Par l'Opera du Gueux, Riche est gay, & Gay est riche. (Im Deutschen läßt sich dieses ungefähr so ausdrücken: Durch die Oper: Bettler, ist Herr Reich lustig, und Herr Lustig reich geworden. Man muß hier bemerken, daß dies Wortspiel im Englischen fehlerhaft ist, denn nach der Grammatik muß man nicht Riche, sondern Rich, schreiben.

Siebente Anmerkung. Der Hr. Lockmann sagt nicht, wenn die Oper *Acis und Galatee* zum ersten mahle öffentlich gespielt sey: bis hieher habe ich es aufgeschoben, zu sagen, um alle Verwirrung in den wenigen Datis zu verhüten, die ich der Deutlichkeit halber von Zeit zu Zeit, bemerken werde. Herr Händel, der diese Oper componirt hatte, ließ sie erst im Jahr 1732 aufführen, wenn man anders nach dem Dato der Edition urtheilen muß, die man vermuthlich bey der ersten Vorstellung derselben herausgegeben hat.

Uebrigens ist sie auf verschiedene Art aufgeführt worden. In den vorhergehenden Opern hatte man, wie ich angeführet habe, eine Vermischung vom Italienischen und Englischen gesehen, die sich nur auf die Nothwendigkeit gründete, in welche man sich setzte, daß man die Rollen einer und eben derselben Oper, unter Acteurs von zweyerley Nationen austheilte; wovon einige als Italiener nur in ihrer Sprache gut singen konnten, eben so wie es die andern als Engelländer, nur in der ihrigen gleichfalls im Stande waren. Diese Nothwendigkeit

digkeit hatte es dahin gebracht, daß man in die italienische Opern auch englische Worte einführen mußte. In der Oper *Acis und Galatee*, die im Jahr 1736 aufgeführt wurde, verursachte dieses (so wie mich verschiedene, die sie gesehen, versichert haben) einen gar besondern Nischmasch. Man führte in Engelland in einer englischen Oper, italienische Worte, ganze übersezte und in italienischer Sprache gesungene Rollen, ein.

Achte Anmerkung. Nach der Oper *Acis und Galatee* führt der Hr. Lockmann, das *Fest Alexanders*, an. Man bilde sich aber nicht ein, daß dies eine Oper, oder ein neues Stück sey. Es ist eine Ode, oder vielmehr eine Cantate vom Hrn. Dryden, die er zu dem Endzweck gemacht hat, daß sie am Tage der heil. *Cäcilia*, der Patronin der Musik, könne gesungen werden. Hr. *Händel* hat zu dieser Ivrischen Poesie, eine neue Musik gemacht, und anstatt, daß sonst dergleichen Stücke in einer Kirche aufgeführt wurden: so hat er diese auf dem Theater aufführen lassen. Und wenn dies gleich kein dramatisches Werk ist: so rechtfertigt doch ihre gute Aufnahme, dasjenige was Herr Lockmann behaupten wollte, nemlich eine vortrefliche Poesie könne sich mit einer vortreflichen Musik sehr wohl vertragen.

Wenn ich nicht irre, so wurde das *Fest Alexanders* im Jahr 1736 zum erstenmal öffentlich aufgeführt.

Neunte Anmerkung. Herr Lockmann führt unmittelbar nach dem *Fest Alexanders*, die Oper *Comus*

Comus, an, welche eigentlich ihrem Ursprunge nach, eine Maskerade von dem berühmten **Milton**, ist. Man hatte sie im Jahr 1634 nur ein einzigesmal, und zwar in dem Hause eines gewissen Herrn, vorgestellt. Allein, seit zwey oder drey Jahren, da man sie auf das Theater brachte, ist sie öffentlich sehr oft gespielt worden, und dis geschah vermöge einiger Veränderungen, deren Herr Lockmann mit wenigen Worten gedenkt, und die von guter Hand gemacht zu seyn scheinen. Man schreibt sie dem Herrn Dalton, einem Mann von Verdiensten, zu, dem die Erziehung des Mylord Beauchamp, eines Sohns des Grafen von Hertford, aufgetragen ist. Die Musik von diesem Stück, so wie sie vor diesem dazu gespielt wurde, ist von **Heinrich Laws**, und die ihige vom Herrn **Urne**. Dieser neue **Comus** kam so wohl durch die Vorstellung, als den Druck, im Jahr 1738, zum erstenmal zum Vorschein.

Zehnte Anmerkung. Nachdem Herr Lockmann überhaupt mit gnugsamer Berachtung von den italienischen Opern, die bis anizo in London aufgeführt sind, gesprochen hat: so macht er in Ansehung einiger, eine Ausnahme, die einem Mann von seiner Kenntnis und Höflichkeit eigen ist. Ohne Zweifel betrifft sie den Herrn **Paul Rolli**, Mitglied der Königl. Gesellschaft und eben derselbe, von dem ich, bey dem Lobe des verlohrenen **Paradieses von Milton**, Gelegenheit zu reden, gehabt habe. Wenigstens weis ich ganz gewiß, daß er ein guter Freund des Herrn Lockmanns ist,
und

und daß dieser seine italienische Oper **Orpheus**, ins Englische übersezet hat. Bey dieser Gelegenheit wird es mir erlaubt seyn, die Anmerkung zu machen, daß, wenn man eine Ausnahme bey der allgemeinen Critik der italienischen Opern statt finden läßt, eben dieses bey der allgemeinen Beurtheilung der englischen Uebersetzungen, geschehen müsse. Zum Exempel die Uebersetzung von der Oper **Pharnaces**, und die von **Lotharius**, wie nicht weniger die von **Orpheus**, hat man niemahls mit dem gemeinen Haufen von Uebersetzungen verwechselt. Es sind sogar Leute gewesen, die aus einigen Zügen in der Uebersetzung der Oper **Pharnaces**, die Schreibart eines berühmten Poeten zu erkennen, geglaubt haben, den ich, wie ihm dünken möchte, zu deutlich schildern würde, wenn ich ihn als denjenigen anführte, dem die erste Stufe des ersten Ranges gebühret. Die Uebersetzung der Oper **Lotharius** hält man für das Werk des verstorbenen Herrn **Samuel Humphreys**; ein Schriftsteller den man ehrte, und der eben derselbe ist, der den ersten Theil von des Hrn. Abts **Peluche Schauspiel der Natur**, aus dem Französischen übersezet hat. Die Oper **Pharnaces** ist im Jahr 1723 gedruckt und vorgestellt: die Oper **Lotharius** aber im Jahr 1729, und **Orpheus** im Jahr 1735.

Letzte Anmerkung. Herr **Lockmann** sagt, daß er verschiedene englische Stücke, die zwar durch geschickte Componisten in Musik gebracht, die aber weniger öffentlich als die vorhergehenden, aufgeführt

46 II. Historisch-kritische Nachricht

führet wären, nicht berühren werde. Wir wollten anstatt seiner ihrer gedenken. Es ist hier von vielen und unterschiedenen Arten von Stücken die Rede, wovon einige noch heut zu Tage an öffentlichen Orten, wo man für sein Geld zugelassen wird, aufgeführt werden; hingegen wovon die meisten bis hieher nicht öffentlich (zum wenigsten nicht mit vielem Aufsehen) sondern nur in gewissen Gesellschaften oder musikalischen Academien und Concerten aufgeführt sind, wo man nur entweder als Mitglied, oder vermöge eines Billets, welches die Mitglieder ihren Freunden geben können, einen Zutritt hat.

Mir sind zwey von diesen Gesellschaften bekannt, vielleicht aber giebt es noch mehrere. Die eine ist diejenige, die man gemeinlich von *Crown-and-Anchor*, nennet: sie hat den Doctor *Pebusch* zum Director, und ist berühmt: allein ich sollte fast nicht glauben, daß Hr. Lockmann auf diese gezelet habe. Die zweyte Gesellschaft von dieser Art ist unter dem Titul, *Gesellschaft des Apollo*, sehr bekannt: Hr. Lockmann ist ein Mitglied davon. Sie hat kürzlich eine *Sammlung musikalischer Stücke*, zum Gebrauch ihrer Concerte herausgegeben, worunter sich zwey von der Composition der Herrn Lockmann, befinden. Das neueste davon, ist eine *Ode auf das Fest der heil. Cecilia*, welche man im Jahr 1739 im grossen Concert hat singen, und zum ersten mahl besonders drucken lassen. Die *Musick* ist von dem Hrn. *Boyce*, einer von den
Königl.

Königl. Componisten. Eine andere Musik, die von eben dem Boyce componirt war, und den Titel führte: **Klaglied Davids über den Tod Sauls und Jonathans**, war im Jahr 1736 sowohl aufgeführt als gedruckt worden. Ich werde noch Gelegenheit haben, von dieser Musick in dem Artikel vom **Oratorio**, etwas mehr zu sagen. Es ist Zeit dahin zu kommen.

Ich habe schon beobachtet, daß das **Oratorium** eine Art von Oper ist, die man könnte eine **geistliche Oper** nennen; demohingeachtet hat es nicht so viel opernmäßiges an sich, daß man es nicht auch als eine besondere Gattung von Musik, sollte betrachten können. Um den Lesern die Sache deutlicher zu machen: muß ich etwas mehreres hiervon sagen. Zum ersten muß man anmerken, daß die Engelländer nicht allemahl ihren geistlichen Opern den Nahmen eines Oratorii gegeben haben.

Das Stück, welches **Dryden** unter dem Titel, **der Stand der Unschuld**, im Jahr 1678, und ein anders, die **Sündfluth Noth** betitelt, welches **Eduard Eccleston** im Jahr 1679 herausgab, hat man niemahls anders als Opern, genennet, obgleich die Materien davon aus der heiligen Schrift genommen sind. Das allerälteste Stück was man in Engelland unter der Benennung eines Oratorii kennet, ist das unter dem Nahmen **Esther**; es ist, wie man sagt, von den Hrn. **Pope** und **Arbuthnot** verfertiget, vom Hrn. **Händel** in Musik gesetzt, und gegen das Jahr 1720 in der Kapelle des Herzogs von **Chandos** zu **Canons**,
aufge

48 II. Historisch-kritische Nachricht

aufgeführt worden; welcher Ort ohngefähr 10 Meilen von London liegt, und woselbst dieser Herr ein schönes Haus hat, in welchem er vordem eine Anzahl geschickter Tonkünstler unterhielt. Herr **Debusch**, Doctor in der Musik, und ein sehr gelehrter Doctor, war einer davon. Nachdem Herr **Händel** durch den Hrn. **Humphreys** den Text von diesem Oratorio, (**Esther**) hatte verlängern lassen und in Musik gesetzt, so brachte er es auf das Theater: doch dies geschah nur erst im Jahr 1731 oder 1732: und das Publicum hatte meines Wissens, vor dieser Zeit noch kein Oratorium gesehen. Bald nachher kriegte man noch mehrere von dieser Art, die, unter den Titeln, **Athalia**, **Deborah** und **Judith** bekannt, und im Jahr 1733. aufgeführt sind.

Zum zweyten ist zu bemerken, daß eben so wie das Oratorium hauptsächlich dazu bestimmt ist, des Mittwochs und Frentags in der Fasten, anstatt der Oper und übrigen Schauspiele zu dienen, es auch auf eine besondere und im Grunde lächerliche Art ausgeführt wird: wahrscheinlicher Weise würde es sich am besten für die ausserordentlichen andächtigen Tage schicken, zumahl da es fast gar nichts von dem gewöhnlichen Pomp des Theaters, und von der theatralischen Action an sich hat, und mit gewissen Einrichtungen, die die Schauspiele betreffen, vielleicht am wenigsten zusammen stehen kann. Man braucht bey einem Oratorio weder theatralische Kleidungen, noch Maschinen, weder Veränderungen der Decorationen, noch Tänze, und
die

die Schauspieler bleiben beständig auf dem Theater. Dieses Theater bestehet nur in einem grossen Orchester, worinn sich die Musici befinden: die Schauspieler oder Sänger unterscheiden sich bloß von den übrigen Musicis dadurch, daß sie am Rande des Theaters stehen. Hier hat ein jeder seinen Platz, und der Sänger singt, nachdem vermöge der Ordnung der Rollen die Reihe an ihn kommt. Dies ist eine Nachahmung von der Art, der man sich in Italien bedienet; denn daselbst werden in den Kirchen, gewisse geistliche Musiken, wovon ich unten weitläufiger reden werde, auf eine ähnliche Weise ausgeführt. Man kann also leicht schliessen, daß diese Art von Ausführung dramatischer Stücke, selbst auf die Einrichtung derselben Einfluß hat, oder doch haben soll: und daß zum Exempel, die französischen Opern Jephthe und Samson, sich nicht eigentlich zu Dratorios schicken würden.

Drittens kann man auch bemerken, daß es eben nicht unumgänglich nöthig ist, daß ein Dratorium ein dramatisches Stück oder in der Form eines Gesprächs, verfertigt sey. Das Klaglied Davids über den Tod Sauls und Jonathans; führt den Nahmen eines Dratorii, ohne daß man etwas dawieder einzurwenden habe: unterdessen ist es doch weder dramatisch noch dialogisch. Es ist eigentlich das, was wir eine geistliche Cantate nennen würden, mit dem Unterschiede, daß es nicht so wie diese, auf drey oder vier Recitative, die mit eben so viel Arien abwechseln, eingeschränkt

50 II. Historisch-kritische Nachricht

ist: und daß die Poesie mit einem Chor anfängt, das, nachdem es den Poeten zum Singen eingeladen hat, sich mit ihm, an Stellen die es erlauben, vereiniget.

Ubrigens ist hier anzumerken, daß, wenn ich sage: das Chor singt mit dem Poeten, dies nur davon zu verstehen sey, wenn ich das Gedicht durchlese: denn bey der Vorstellung, wird die Handlung von mehr als einer Person, gesungen. Vielleicht würde es für einen einzigen Sänger zu viel seyn; und vielleicht ist auch die Abwechselung der Stimmen zum Vergnügen der Zuhörer, nothwendig. So viel ist gewiß, daß dieses Oratorium (mit einer neuen Musick vom Hrn. Schmid) in dem Saal zu Hickford, von verschiedenen Stimmen ausgeführet wird, so wie es vor diesem mit der Musick des Hrn. Boyce, entweder im Jahr 1736 in der Gesellschaft des Apollo, oder im Jahr 1737 in einem öffentlichen Concert zu Windsor zu geschehen pflegte. Die Ausführung ist zwar etwas dramatisch: allein das Stück an sich selbst, ist dessen ohngeachtet kein dramatisches Werk: welches dadurch bekräftiget wird, daß es die musikalische Gesellschaft im Jahr 1736, unter dem Titul einer lyrischen Poesie, hat drucken lassen. Nur in den übrigen Editionen hat man ihm den Namen eines Oratorii bengelegt; und ob man übrigens gleichwohl das Recht hat, diesen Nahmen einer Poesie zu geben, die nicht dramatisch ist: so gebühret er doch, der ersten Einrichtung nach, nur Werken von dieser Art. Wenigstens ist dies durch den Titul des Oratorii,
Esther,

Esher, bestimmt worden, welches ich noch immer als das erste Stück ansehe, welches die Engländer unter dem Nahmen eines Oratorii gehabt haben. Der ganze Titul davon ist dieser: **Es**her: ein Oratorium, oder geistliches Drama.

Ich habe diese Anmerkungen für diejenigen nicht unnöthig gehalten, denen es nicht bekannt ist, was ein englisches Oratorium sey. Anjesho aber dasjenige zu wissen, was zu diesem Namen und zu dieser Idee Gelegenheit gegeben hat, und dann den Ursprung der Sache selbst zu erfahren, das sind zwei verschiedene Fragen, von denen ich mich begnügen werde, nur dasjenige anzuführen, was ich in dem Discurs des Hrn. Lockmann, zu ihrer Beantwortung, am bestimtesten finde.

I. Alles dasjenige, was sich auf die erste Frage beziehet, ist in einer ziemlich langen Stelle enthalten, die Hr. Lockmann aus dem zweenen Bande der Reisen des Hrn. Wright anführet, und die, wie ich schon gesagt habe, im Jahr 1730 gedruckt sind. Wir wollen das hauptsächlichste davon übersetzen. „Die Italiener (sagt Herr Wright) haben in ihren Kirchen eine andächtige Lustbarkeit, welche sie ein **Oratorium**, nennen. Es ist ein musikalisches Drama, und nach Art der Opern eingerichtet. Auf jede Arie folgt ein Recitativ, und das ganze Stück hat zween Actus. Die Materien nimmt man aus der Bibel, oder mehrentheils aus der Historie der Heiligen. Nach dem erstem Act wird geprediget.....

„Der Anfang wird mit einer Rede gemacht, die ein kleiner Bursche, auf eine etwas musikalische Art, declamirt. Wir haben zweien von diesen jungen Rednern, gehört. Der erste war ohngefähr sechs Jahr alt. Er betrat den Rednerstuhl mit der Ernsthaftigkeit eines gesetzten Mannes, er machte dem Auditorio ein Compliment, und sprach das Wort *silenzio*, indem er zugleich eine Bewegung mit dem Arm machte, auf eine Art aus, die hinreichend war, ein allgemeines Stillschweigen zu gebieten. Der zweyte mochte, so viel man aus seiner Statur und Aussprache urtheilen konnte, wiewohl diese sehr deutlich war, gewiß nicht über vier Jahre alt seyn. Er war als ein Geistlicher gekleidet, und machte seine Sachen vortreflich.... Man lehret diese kleinen Redner nicht nur die Sachen mit gehörigem Nachdruck, sondern auch mit aller dazu erforderlichen Action, hersagen, und es gelingt ihnen hierin ungemein gut.“ (Könnten nicht die Reden (Oraisons) dieser kleinen Redner, vielleicht zu dem Wort Oratorio Gelegenheit gegeben haben? In Frankreich, in den Jesuitercollegiis nennet man gewisse kleine dramatische Stücke, nur darum **Declamationen**, weil sie dazu gemacht sind, um die jungen Leute in der Declamation zu üben. Es wäre kein Wunder, wenn man die Oratorien, aus einer ähnlichen Ursache, so genennet hätte. Allein an dem Ursprunge des Worts ist uns weniger gelegen, als an dem Ursprunge der Sache selbst.)

II. Die Meynung des Hrn. Lockmann, über diesen zwenten Punkt, scheint uns mit ein Paar Worten dieses zu sagen: die italienischen Oratorios haben mit den welt- und geistlichen Schauspielen (*Jeux & Mystères*) der Franzosen einen ley Ursprung: und die Pilsgrimme, haben diese andächtige Schauspiele eingeführet, wie der Pater Menestrier, in seinem Werke von musikalischen Vorstellungen, Seite 153, 154, davon geurtheilet hat. „Diejenigen, welche aus Jerusalem und dem gelobten Lande, von St. Jacob zu Compostella und einigen andern heiligen Orten, zurück kamen, verfertigten auf ihren Reisen gewisse Gesänge, worinn sie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes, oder vom jüngsten Gericht handelten; sie waren zwar nicht sonderlich ausgearbeitet, allein die Melodien und die Einfalt damahliger Zeiten, schienen diese Gesänge pathetisch zu machen. Sie besangen auch die Wunderwerke der Heiligen, ihre Martern und gewisse Fabeln, denen das abergläubische Volk den Nahmen Erscheinungen belegte. Diese Pilsgrimme reiseten insgemein haufenweise zusammen, und machten durch ihren Gesang einen besondern Aufzug, und eine Art von Schauspiel, welches den Leuten gefiel; denn nebst dem Pilsgrimsstabe trugen sie Hüte und Mäntel, welche mit Muscheln besetzt, und auf verschiedene Arten bemahlet waren; In diesem Aufzuge pflegten sie an den Orten, wo sie sich ausruheten, auf den Strassen und öffentlichen Plätzen, ihre Gesänge abzusingen. Die

54 II. Historisch-kritische Nachricht

Frömmigkeit einiger Bürger von Paris wurde hiedurch dergestalt rege gemacht, daß sie auf die Gedanken kamen, ein gewisses zusammen zu legen, und dafür einen Platz zu kaufen, auf welchem man ein Theater bauen, und diese geistliche Schauspiele, so wohl zur Unterrichtung des Volks, als zu seinem eigenen Vergnügen, an den Festtagen aufführen könnte.... (Dies geschah zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts.) Im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sahe man in Europa allenthalben fast in diesem Geschmaek Schauspiele aufführen. Doch ich muß bemerken, daß es scheint, als wenn Engelland in diesem Stück Frankreich noch zuvor gekommen sey, wie solches Herr Niccoboni in seinen Anmerkungen Pag. 154. anzeigt. Doch genug hievon. Zum Beschluß muß ich noch ein Paar Worte von dem Stück des Hrn. Lockmanns sagen, welches uns Gelegenheit gegeben hat, von so vielen andern Sachen zu reden.

Rosalinde ist ein Stück von einem Act und enthält nur 168 Verse. Vielleicht würde dies für eine förmliche Oper zu wenig seyn. Allein, obgleich hier nur die Rede von einem Stücke ist, welches unter dem unbestimmten Titel: **Dramatisches Gedicht**, angekündigt worden; so besteht doch die **Acis und Galatee**, welche den Nahmen einer Oper führet, und drey Actus hat, gewiß nicht aus zweyhundert Versen, und überdem sind sie auch von allen Seiten betrachtet, viel kürzer als die von der Rosalinde. Herr Lockmann hat auch übrigens nicht eigentlich fürs Theater geschrieben. Sein Stück

Stück war dazu bestimmt, im Saal zu Hicfort aufgeführt zu werden. Dies ist zwar ein öffentlicher Saal, aber nur für Leute vom Stande; er ist groß, und ohne die Galerien und den Platz für die Tonkünstler mitzurechnen, so bleibt noch Raum für 400 Personen übrig. Allein es ist weder ein Comedien- noch Opernsaal. Die Rosalinde sollte hier nichts als ein theatralisches Stück, sondern nach Art der Dratorien und als ein Stück, welches eigentlich zum Concert gehöret, aufgeführt werden. Herr Lockmann ist der Regel gefolget, die er in seinem Discurs giebt: er ist nehmlich der Meinung, daß überhaupt ein musikalisches Drama eher kurz als lang seyn müsse.

Er hat auch gar nicht wider die Regel, welche man bey der Wahl der Materien beobachten soll, gesündigt. Er verlangt, daß der Poet ein fruchtbares Subject wähle, in welchem solche Sachen enthalten sind, die eigentlich in der Musik am glücklichsten können ausgedrückt werden; und hierunter versteht er hauptsächlich ein Subject, welches fruchtbar an zärtlichen und affectvollen Gesinnungen ist. Keine Oper kann ohne Liebesverwirrungen bestehen. Wenigstens verträgt sich die Liebe mit der Oper so gut, daß die eine für die andere gleichsam gemacht zu seyn scheint; dies ist die allgemeine Meinung. Und warum sollte sich Herr Lockmann nicht hiernach gerichtet haben? Mich dünkt, man könnte das, was man Verliebten gesagt hat, sehr gut auf die Poeten anwenden; nehmlich: „Es ist nicht die Liebe, die euch verdirbt, son-

dern die Art, mit welcher ihr liebet. Es wird viel Kunst dazu erfordert, die Liebesintriguen so anzubringen, daß sie ehrbaren und vernünftigen Leuten nicht anstößig sind. Ich gestehe es, es ist schwer die Gränzen, in welche der Poet sich einschränken soll, zu bestimmen. Wenigstens zweifle ich daran, daß man in allen Ländern eben dieselben Gränzen beobachten würde. Hr. Lockmann läßt z. E. seiner Rosalinde gewisse Sachen sagen, die in Wahrheit, weder grob, noch wider den Wohlstand, noch gar zu frey sind; demohngeachtet würden sie der Delicateffe der französischen Ohren, in einem dramatischen Werke, zu frey und zu naïv vorkommen; ob sie gleich die Ohren der Engelländer ganz und gar nicht beleidiget haben.

Dem sey nun wie ihm wolle, so will ich hier, ohne mehr Zeit durch Anmerkungen zu verlieren, das Subject und den Plan von dem Stücke selbst anführen. Rosalinde die einzige Tochter des Königs Ferdinand von Castilien, wird heimlich von Don Garcia, einem vornehmen Herrn, Castellan und Officier unter der Garde des Königs, geliebet. Er liebt und wird geliebt. Allein die Ungleichheit des Standes schien diese beyden Verliebten dazu verdammt zu haben, niemahls ihre Wünsche erfüllt zu sehen. Unterdessen hatte Don Garcia, der zur Belohnung seiner vielen Dienste zum Generalißimus über die Truppen seines Hrn. war gemacht worden, einen ansehnlichen und entscheidenden Sieg erfochten, der aber, wenn die ersten Nachrichten, die man davon erhielt, wahr sind, dem Sieger das Leben

Leben kostet; Rosalinde glaubts, und ihr bleibt weiter kein Trost übrig, als die angenehmen Träume, die sie in den Augenblicken haben kann, wenn die Traurigkeit ihr zu schlafen erlauben wird. Sie ist in einen kleinen Wald geflüchtet, woselbst sie auf einem Blumenbette eingeschlafen ist, und einen von diesen glücklichen Augenblicken gefunden hat. Sie erwacht, sie steht auf, und voll von einem angenehmen Traume, spricht sie davon mit einer Entzückung, die eine Freude ausdrückt, der die Traurigkeit bald nachfolget. Dies ist der Anfang der Handlung; und das Subject der ersten Scene, die sich mit dieser Arie, die Rosalinde singt, endiget.

Eine getreue und zärtliche Geliebte,
 Deren Wünsche die verrätherische Liebe zernichtet hat,
 Sieget in einem angenehmen Traume
 Ueber das grausame Schicksal, welches sie martert.
 Ach! ich empfand den mächtigen Trost
 Eines so angenehmen Irrthums!
 Allein, verführischer Irrthum,
 Warum must du nicht ewig dauern?

In der zweyten Scene erscheinet ein Page, der um das Geheimniß weiß; er hat der Rosalinde zugehöret, und sucht sie zu überreden, daß der Traum, den sie jetzt gehabt hätte, eine glückliche Vorbedeutung sey. Sie untersteht sich nicht, die Weissagung anzunehmen; sie hält sich für gar zu unglücklich, und beweinet in natürlichen und ruhrenden Ausdrücken, das Schicksal dererjenigen, die

58 II. Historisch-kritische Nachricht

ein Herz besitzen, welches der Liebe fähig ist; die aber das Unglück haben, Töchter eines Königs zu seyn. Der Page macht sich die Hofnung, ihr gute Neuigkeiten zu bringen; und nachdem er sie der Göttin der Wälder empfohlen hat, so geht er ganz ungeduldig ab, um diejenigen Neuigkeiten zu erfahren, die mit seiner Hofnung übereinstimmen. In dieser Scene ist eine Arie, in welcher Rosalinde den Don Garcia, welchen sie sich in Gedanken vorstellet, in Gegenwart des Pagen in folgenden Worten, schildert:

Reizender und sanfter Gegenstand, den meine zarten
Lippen

Hundert mahl angenehmer fanden, als den Nectar der
Götter!

Dein Ebenbild schwebt mir beständig vor Augen!

Meine Sinne sind unempfindlich gegen alles was sich
ihnen darstellet,

Dich allein sehe ich zu aller Zeit, und an allen Orten.

Diese Lippen und Nectar würden vielleicht in Frankreich nicht so leicht als in Engelland aufgenommen werden. Ein französischer Kunstrichter würde nicht ermangeln zu sagen, daß zwischen dem zärtlichen und sinnlichen ein Unterschied sey.... Allein ich habe versprochen, keine Anmerkungen mehr zu machen.

In der dritten Scene erscheint Don Garcia. In der vierten erkennen sich die beiden Verliebte, und in der fünften kommt der Page wieder zurück, er wird auf eine angenehme Art über-

überrascht, sie beyammen zu sehen, und macht ihnen kund, daß, da Don Garcia nicht tod sey, die Prinzessin ihm gehöre; der König habe sie für ihn bestimmt, mit allen nöthigen Ehrenstellen, die dazu erfordert würden, um dadurch die Ungleichheit ihres Standes zu heben. ꝛ. ꝛ.

Die beyden Verliebten sind vor Freuden ausser sich, und gehen hin, zu den Füßen des Königs die Bestätigung ihres Glücks zu suchen. Das Chor ladet die Grazien zur Bereithaltung des Ehebettes ein, und singt eine Sentenz, mit welcher das Stück sich endiget, dessen Subject ganz und gar erdichtet ist, und wovon der gute Fortgang dem Autor gewiß wird Vergnügen gemacht haben.

Zwenter Artickel.

Entwurf eines historisch = chronologischen Catalogi von englischen Opern und andern englischen Stücken, welche eine Aehnlichkeit mit der Oper haben.

Die Stücke, welche die Italiener *Maskera-* den nennen, und wovon man im Jahr 1609 zu Florenz durch den *le Lasca*, eine Sammlung herausgegeben hat, haben Aehnlichkeit genug mit der Oper, um mit angeführet zu werden, wenn von diesem Schauspieler die Rede ist: und die *Int rmezzos*, sie mögen aus einer oder mehr Handlungen bestehen, und deren Hr. *Riccoboni* in seinen
 Numer=

Anmerkungen Seite 38. und 39. gedenkt, waren Stücke, denen, um ordentliche Opern zu seyn, nichts weiter fehlte, als besonders und hintereinander, vorgestellet zu werden. Ich muthmasse selbst, daß einige hievon, die man auf diese Weise vorgestellet hat, für Opern sind gehalten worden. Mit einem Wort, es scheint mir, daß die Masqueraden, Intermezzos und die italienischen Opern, als verschiedene Theile von eben derselben Art, können angesehen werden. Die englischen Intermezzos und Masqueraden mögen nun einen Ursprung haben, welchen sie wollen, und ohngeachtet des Unterschiedes, der sich zwischen den sogenannten englischen und italienischen Stücken, die ich vorhin genannt habe, finden könnte: so kann man doch drey Sachen gewiß behaupten: die erste ist diese, daß die Engländer etliche Intermezzos und verschiedene Masqueraden haben, die entweder ganz oder zum Theil, gesungen werden; zweitens, seit hundert und zwey und funfzig Jahr, und wo nicht eher, haben sie Stücke gehabt, deren Nahmen, mit den Masqueraden und Intermezzos, die um diese Zeit in Italien gebräuchlich waren, viele Aehnlichkeit haben; die dritte Sache ist endlich, daß, wenn ich von allen sogenannten englischen Stücken, von denen ich nur die Titel kenne, nach denjenigen urtheilen kann, deren Form oder Einrichtung mir bekannt ist, sie überhaupt, eben so wie die italienischen, mit der Oper Aehnlichkeit genug haben, um in diesem Catalogo, (zum wenigsten vor der Hand) angeführet zu werden. Sollte dies einigen Irrthum

thum verursachen: so wird es nur, wenn ich glaube, in Ansehung der Intermezzos geschehen; einer Art von Stücken, deren Anzahl eben nicht sehr beträchtlich seyn wird. Dem sey nun wie ihm wolle: so werde ich doch, so viel es mir anjeko möglich ist, die Titel und Data von den Intermezzos, eben so wie von den Maskeraden und Opern, anzeigen.

Den 7 May 1520. ließ der König Heinrich VIII. Anstalten zu einer Maskerade machen, und befahl, daß man in dem grossen Saal zu Greenwich, ein Theater bauen sollte.... Der König, die Königin und viele Herren sahen hier eine schöne Comödie aus dem Plauto, aufführen.... Dieses hat Herr Niccoboni in seinen Anmerkungen Pag. 155, auf Glauben des englischen Geschichtschreibers Hollingshead, angeführet. Ich zweifle nicht, wenn wir genauere Nachricht von dieser Lustbarkeit hätten, daß wir nicht noch auffer der Comödie des Plautus etwas finden würden, welches entweder den italienischen Maskeraden sehr ähnlich wäre, welche zu dieser Zeit Mode waren, und bewundert wurden, oder den englischen, die, wie wir sehen werden, hernach sehr im Schwange giengen, und in diesem Catalogo sollen angeführet werden. Allein ich könnte überdem von dieser Maskerade vom Jahr 1520, nichts als Muthmassungen anführen; ich will mich lieber bey dem folgenden etwas aufhalten, als mich in einen Discurs einlassen, der mich zu weit entfernen würde.

Das poetische Register, ein Werk von zwey Bänden in Octav, wovon der erste die Lebensbeschrei-

schreibungen der englischen dramatischen Poeten enthält, oder doch verspricht, führt unter dem Artikel von Nicolas Breton, ein Stück von ihm als ein Intermezzo an, unter dem Titel: Die Lektion des Alten; und in einer Liste von unbekanntem Stücken, die als ein Anhang zu diesem Bande gehören, finden wir in dem zehnten Paragrapho unter dem Buchstaben I, diesen Titel: Intermezzo der Jugend. Doch, alles was uns der Verfasser dieser Sammlung, von den Datis dieser beyden Stücke sagt, ist, daß sie sehr alt sind. Entweder ich habe mich sehr geirret, oder dies will so viel sagen, daß sie vom sechszehnten Jahrhundert sind; es sind noch einige andere von dieser Art, von denen ich muthmasse, eben das sagen zu können, ob man gleich die Jahrzahl davon nicht weiß. Ich übergehe sie. Ich will in diesem Catalogo nur diejenigen anführen, von denen ich die Zeit etwas näher bestimmen kann.

Johann Heywood, ein Poet der unter der Regierung Eduards VI. und Maria I, lebte, hat verschiedene Stücke geschrieben, die er Intermezzos nennet, wie Gerard Langbaine, in seinem Buch von englischen dramatischen Poeten, bezeugt, welches Werk im Jahr 1691 zu Oxford gedruckt ist. Wenigstens sind die meisten davon Intermezzos, wenn man sich nach dem richten muß, was Hr. Giles Jacob, der Verfasser der Sammlung, wovon ich jetzt geredet habe, und die im Jahr 1723 heraus kam, davon sagt. Allein in der Liste, die er von diesen Stücken giebt, finde ich nur zwen,
Die

die den Titel eines Intermezzo führen. Die Jahrzahl finde ich auf dem Titel der letzten, die nemlich vom Jahr 1533 datirt ist, entweder im Giles Jacob oder Carl Gildon, welcher hauptsächlich für den Verfasser der Leben und Charaktere der englischen dramatischen Poeten, gehalten wird: dieses Werk kann man als einen kritischen Auszug und auch selbst als eine Fortsetzung von dem Werke des Langbaine, ansehen; übrigens scheint es ohngefähr im Jahr 1699 herausgekommen zu seyn, wiewohl das Jahr der Ausgabe nicht bestimmt ist. Eduard Philip eignet in seinem Theater der Poeten, (ein schlechtes Werk vom Jahr 1675) unserm Dichter zwei Comedien und vier Intermezzos zu. Ich könnte meinen Catalogum von den Stücken des Johann Heywood anfangen; allein, da ich einige Ursache habe zu glauben, daß dies im Grunde nichts anders als Possen sind: so werde ich mich dabey nicht aufhalten. Das englische Wort Zwischenspiel (*Interlude*) anstatt dessen ich *Intermede* nehme, ist zwendeutig. Ich werde mich bey den Intermezzos auf diejenigen einschränken, welche es in dem Verstande, wovon hier die Rede ist, seyn können: ich will hiermit so viel sagen, bey denen die Musik und zwar die sprechende Musik so wie in den Opern mehr oder weniger interessant ist.

Der eigentliche Endzweck dieses Catalogi ist einen allgemeinen Begriff von demjenigen zu geben, was man die Historie von der Vereinigung der Musik und der Poesie auf dem englischen Theater, nennen könnte:

64 II. Historisch-kritische Nachricht

könnte: und ich muß dem Leser zum voraus berichten, daß ich aus dieser Ursache, nebst den Opern, Maskeraden und Intermezzos, auch einige von den Tragedien und Comedien der Engelländer, die mir durch diese Vereinigung der Musik und der Poesie werden merkwürdig scheinen, anführen, und das Merkwürdige so wohl zur gehörigen Zeit, als am gehörigen Orte, erklären werde.

Die Ordnung, die ich beobachten will, soll sich auf die Ordnung der Jahre gründen, in welchen oder vor welchen, ich glauben werde, den Druck oder die Vorstellung der verschiedenen Stücke, wovon die Rede ist, am besten bestimmen zu können. Alle die Jahre, in welchen ich die Data hiervon finde, werden nach ihrer natürlichen Ordnung, mit römischen Ziffern angezeigt werden: und man wird unter einer jeden von diesen Jahrzahlen, die zugleich den Artikeln dieses Catalogi anstatt des Titels dienen, auch den Titel des Stücks oder derjenigen Stücke, die hieher gehören, finden, denen ich, wenn ich dazu im Stande bin, und es mir nöthig zu seyn scheint, einige historische Erläuterungen, hinzufügen werde. Mit dem Jahr 1556. und zwar mit einer Tragödie, werde ich den Anfang machen. Allein ich muß zum voraus erinnern, daß ich vom 16ten Jahrhundert nur sehr wenig anführen kann. Dasjenige was ich wirklich davon weiß, ist weder gewiß noch deutlich genug, und verdienet nicht, daß ich den Leser lange dabei aufhalte. Ich werde nur so viel davon sagen, als nöthig seyn wird zu verhüten, daß man nicht gar zu plöglich von den
Stücken

Stücken des 16ten Jahrhunderts, wovon ich bisher geredet habe, auf die vom 17ten, übergehe: welche letztern auch der hauptsächlichste Vorwurf dieses Catalogi sind, und die ich auch etwas besser kenne als diejenigen, mit welchen ich jetzt anfangen werde.

MDLVI.

Tragedie, unter dem Titul *Jocaste*. Sie ist aus dem Euripides übersezet, und in fünf Actus eingetheilet, von Georg Gascoigne und von Rinwelmershe, alle beide Mitglieder vom Juristencollegio, welches unter dem Namen von *Gray's Inn*, bekant ist: Sie wurde im Jahr 1556 in eben diesem Collegio aufgeführt und in Quarto zu London gedruckt. Dis ist zum wenigsten das Datum, welches ich im Langbaine finde: und ich beziehe mich so lange auf ihn, bis ich überzeugt bin, ob Giles Jacob (welcher sich oft mit des vorigen Federn schmückt, ohne es zu sagen, welcher ihn so gar bis auf seine Fehler ausschreibt, und alles für sein eigen Original ausglebt, und welcher eben so widerspricht als jener, ohne zu sagen, warum?) Gründe gehabt hat, und zwar hinreichende Gründe, um das Datum von diesem Stück so anzugeben, als wenn es zehn Jahr später sey gespielt worden. Es ist wahr, sie bemerken alle beide ihre Data mit arabischen Ziffern: und diese Ziffern geben zu so vielen Irrungen Gelegenheit, daß ich, ohngeachtet ihrer Bequemlichkeit und des Nutzens, den sie in gewissen Fällen haben, sie doch lieber aus der Druckerrey verbannet sehen wolte, als sie für diesen Preiß darinn zu dulden. Allein

66 II. Historisch-kritische Nachricht

das Datum der Jocaste sey nun, welches es wolle, so ist selbiges doch nicht die eigentliche Ursache, warum ich hier von dieser Tragedie rede, sondern das, was Herr Langbaine davon sagt, treibt mich dazu an: nemlich daß ein jeder Actus mit einer Pantomime angefangen (nach der Mode der Tragedien damaliger Zeit) und sich mit einem Chor geendiget habe. Er sagt zwar nicht, daß man die Worte des Chors gesungen hätte; doch dieses scheint sich natürlicher Weise von selbst zu verstehen.

MDLXV.

Intermezzo, welches den Titel führt **Darius**. Das Subject davon ist aus dem vierten Capitel des Buchs **Esra** genommen. Giles Jacob hat es mit dem Dato dieses Jahrs in seiner Liste von ähnlichen Stücken unter dem Buchstaben **D. S. I.** angeführet. Von was für einer Art dieses Stück auch seyn mag: so glaube ich doch, daß man es wenigstens nicht als eines von denen Zwischenspielen ansehen könne, welche den Nahmen: Possenspiele, verdienen.

MDLXVII.

Intermezzo, welches **Maria Magdalena**, oder das **Leben und die Bekehrung der Maria Magdalena**, betittelt ist. Der Verfasser davon hieß **Ludewig Wager**. Herr Langbaine gedenkt seiner als eines gelehrten Mannes.

MDLXXIII.

Intermezzo, unter dem Titel: **Die neue Mode**. Der Autor ist nicht genannt. Langbaine bemerkt, daß dieses Stück, welches in diesem
Jahr

Jahr zu London in Quarto gedruckt ist, zum Besten der Reformation wider das Pabstthum geschrieben sey; daß es drey Actus habe, und ganz und gar in Versen sey. Man sehe hievon den Langbaine in seiner Liste derjenigen Stücke nach, die von unbekanntem Verfassern geschrieben sind, unter dem Buchstaben N. Gildon und Jacob sagen, indem sie von den Handlungen dieses Stücks reden, daß es nur aus dreyen bestünde, als wenn diese Art von Stücken ordentlicher Weise mehr als drey hätte. Ich weiß nicht, wie es damit beschaffen ist.

MDLXXV.

Tragische Comödie mit Chören, die zwischen den Handlungen gesungen werden, und einer Anrede von Georg Gascoigne. Sie ist in London in Quarto unter dem Titel: **Entwurf einer guten Regierungsform**, gedruckt; Langbaine giebt uns zu verstehen, daß dieses Stück eigentlich eine Lobrede auf die Regierung der Königin Elisabeth sey. Uebrigens ist das Stück an sich in Prose, die Anrede und die Chöre aber, wie Langbaine sagt, in Versen.

MDLXXX.

Maskerade, unter dem Titel: **Die Lustbarkeiten im Schloß zu Kenelworth**. Langbaine spricht davon als von einem Stück, welches er dem Georg Gascoigne zugeeignet findet, aber nicht selbst gesehen hat. Giles Jacob füget noch zu dem vorhingedachten Titel hinzu, daß es ein Stück sey, welches in Gegenwart und zum Vergnügen der Königin aufgeführt sey. Allein weder

68 II. Historisch-kritische Nachricht

der eine noch der andere führt das Datum davon an, und ich bringe es nur vor der Hand unter dieses Jahr, weil ich glaube, daß es nicht später wird gespielt seyn. Dieses Jahr ist gleichsam die Mitte von der Regierung der Königin Elisabeth: und meine beyde Autors kommen darinn überein, daß sie den Georg Gascoigne als einen Poeten vorstellen, der zu Anfang dieser Regierung gelebt hat.

MDLXXXVII.

Intermezzo, welches zum Titul führet: *Like will to Like &c.* von Ulpian Fulwell: Ein moralisches Stück und in London gedruckt: es ist ganz und gar in Versen, und zwar gereimt in Versen mit einem Prologo, worinn die Verse abwechseln. Die Engländer verstehen hierunter solche Verse, deren Reime unter einander geworfen sind. Diese Verse sind gemeiniglich von verschiedenem Metro, und man bedienet sich derselben hauptsächlich in der lyrischen Poesie. Den Titel und das Subject dieses Stückes findet man weitläufig im Langbaine unter dem Buchstaben F, und zwar unter dem Artikel von Fulwel, angeführet.

NB. Ich gestehe es, ich bin weder in Ansehung des gegenwärtigen, noch der vorhergehenden Intermezzos im Stande zu behaupten, daß hier von einer durch die Vereinigung der Music mit der Poesie charakterisirten Lustbarkeit, die Rede ist. Nach diesem Geständniß kann es mir der Leser nicht übel nehmen, daß ich sie mit angeführet habe, ohne beweisen zu können, ob sie hieher gehören. Allein es ist doch immer etwas in Ansehung der
allge-

allgemeinen Historie des englischen Theaters, und vielleicht giebt dieses einem andern Schriftsteller, der davon besser unterrichtet ist, als wir, Gelegenheit uns diejenigen Erläuterungen zu liefern, die uns fehlen. Dem sey nun wie ihm wolle, so ist das angeführte Stück von **Fulwell** das letzte Intermezzo, sowohl im sechzehnten Jahrhundert als selbst unter der Regierung der Königin Elisabeth, von dem ich das Datum anzuzeigen im Stande bin, wiewohl zu vermuthen stehet, daß, wenn man sich die Mühe gäbe, man in der folgenden Jahren dieser Regierung vielleicht noch einige andre würde finden können, und zwar solche, die zu unserm Endzweck gehörten. Wenn ich nicht irre, so war es hauptsächlich um diese Zeit, als die **musikalischen Intermezzos in Italien** gebräuchlich wurden. **Jacob I.** gab im Jahr 1603 einer gewissen Gesellschaft Comödianten ein Privilegium, in welchem die Intermezzos besonders mit begriffen sind; nach dem neuen Styl ist dieses Privilegium von eben dem Jahr, in welchem die Königin Elisabeth starb; und Herr **Riccoboni**, der es anführet, macht daraus den Schluß, daß die englischen Comödianten damaliger Zeit nicht nur Comödien, sondern allerhand Arten von theatralischen Stücke aufgeföhret hätten. Man sehe seine Anmerkungen pag. 160. und 161. Man wird jedoch allemal bemerken können, daß die Maskeraden nicht besonders angezeigt sind: allein dieses verurſachet keine wirkliche Dunkelheit. Die Maskeraden waren damals (so viel als ich davon urtheilen kann) noch kein auf öffentlichem Thea-

70 II. Historisch-kritische Nachricht

ter eingeführtes Vergnügen; sie wurden es erst, wenigstens unter dem Nahmen der Maskeraden, lange Zeit hernach.

Anfänglich legte man diesen Namen nur solchen Stücken bey, die währendder Carnevalszeit, und an gewissen Ballatagen, da man entweder ein Beylager feyerte, oder bey andern Gelegenheiten ein Fest gab, am Hofe oder in den Häusern vornehmer Herren aufgeföhret wurden. Die Könige, die Prinzen, die Herren und Dames vom Hofe waren selbst bey dieser Art von Stücken die Acteurs. Kurz, ich glaube, daß die **Maskeraden** anfänglich das gewesen sind, was die Franzosen würden **Ballets** genennet haben. Mich dünkt so gar, daß man am französischen Hofe einige davon unter dem Nahmen von Ballets aufgeföhret hat. Und ich sehe nicht ab, daß man diejenige Stücke, die man in Engelland unter dem Nahmen von Maskeraden aufs öffentliche Theater gebracht hat, in Frankreich mit etwas besser als den Opernballets vergleichen könne: nur mit dem Unterschied, daß wirklich die Maskeraden weder nothwendiger noch ordentlicher Weise ganz in Music gesetzt sind: Allein hterinn haben sie selbst mit den Opern der Engelländer etwas gemein; denn diese haben Opern gehabt, welche nichts weiter waren, als eine Vermischung von Gesang und blosser Declamation. Ich verlange übrigens nicht hier alles aufs genaueste zu bestimmen. Dieses würde ein wenig zu schwer seyn. Der Leser wird aus der Folge dieses Catalogi

talogi davon urtheilen, und sich alsdenn seine eigene Definitiones machen können, wenn er die Liste, die ich ihm von einer ansehnlichen Menge Stücke des vorigen Jahrhunderts geben will, wird durchgesehen haben. Doch muß ich noch hinzufügen, ehe wir dahin kommen, daß, wenn ich mit Gewißheit die Data von den Werken des Shakespear hätte entdecken können, ich wahrscheinlicher Weise im Stande gewesen seyn würde, unterschiedene davon in dem zu Ende lauffenden Jahrhundert anzuführen; denn gegen das Ende desselben stand dieser berühmte Comödienspieler schon in grossen Ansehen. Wenigstens will ich nur kürzlich bemerken, daß ich unter seinen vierzehn Comödien nicht drey gefunden habe, in denen nicht einige Arien gesungen werden: und in einigen seiner Tragödien findet sich eben dasselbe. Wir wollen hiemit das sechzehnte Seculum beschliessen, und zu dem siebenzehnten übergehen.

MDC.

Comödie, oder wie sie ihr Verfasser, Ben Johnson, nennet, comische Satyre, unter dem Titul: Ergötzungen der Diane. Sie ist in diesem Jahr zum ersten mal, und zwar von den Chorknaben der Königin aufgeführt. Ich führe diese Comödie in Betrachtung der verschiedenen Arien, welche hin und wieder angebracht sind, hier an.

MDCI.

Comödie, oder comische Satyre, von eben demselben: sie führt den Titul: der Reimschmid.

72 II. Historisch-kritische Nachricht

Die Chorknaben der Königin haben sie in diesem Jahr zum erstenmal vorgestellt. Es ist ein vermishtes Stück, in welchem, wie in den vorigen, einige Stellen gesungen werden.

MDCIII.

Theatralische Lustbarkeit, welche zum Vergnügen der Königin (Gemahlin Jacobi I.) auf ihrer Reise von Schottland nach Engelland in dem Hause des Lord Spencer zu Althrope am Sonnabend, als den 25ten Junius dieses Jahrs vorgestellt wurde.

NB. Das englische Wort *Entertainment*, welches ich durch **Lustbarkeit** überseze, bedeutet eine gewisse Art Stücke, die man, wie mich deucht, durch kleine Maskeraden, in denen mehrentheils einige Verse gesungen werden, definiren könnte. Ich sage mehrentheils, denn ich habe wenigstens eine gesehen, in welcher nichts gesungen wurde, und die folglich nicht in diesen Catalogum gehöret. Diese, wovon ich eben den Titel angeführet habe, und zwey andre, die ich von eben dem Verfasser, nemlich von Ben Johnson gesehen habe, sind sich darinn ähnlich, daß sie sich alle beyde mit einer Arie endigen. Noch eine andre Lustbarkeit von diesem Jahre, die man zum Vergnügen des Königs Jacob an seinem Krönungstage auf den Strassen der Stadt London anstellte, rechne ich nicht mit. Denn hier ist nur von dramatischen Lustbarkeiten die Rede: es giebt auch welche, die nicht von dieser Art sind, und zu diesen gehöret hauptsächlich die iestangeführte; wiewohl sie Langbaine und nach ihm Giles Jacob, mit unter die dramatischen Werke des Ben Johnson

son setzen. Allein Langbaine braucht die Vorsichtigkeit anzumerken, daß er hierinn nur bloß dem Exempel einiger anderer Registermacher gefolget ist, und er giebt zu verstehen, daß diese sich geirret haben. Jacob setzt sie unter die Zahl der zwanzig Stücke, die er förmlich dramatische Stücke nennet, er gedenkt der nöthigen Anmerkung des Langbaine mit keinem Wort: allein aus Nachgier machet er eine andre: Er sagt mit einer gelehrten Freymüthigkeit, daß er die eigentliche Zeit einer gewissen Lustbarkeit, die man am Krönungstage Jacob des Ersten angestellet hätte, nicht bestimmen könne. Wenigstens ist dieses Geständniß verdeckter Weise in der allgemeinen Nachricht enthalten, welche man am Ende der 151 Seite findet.

MDCIV.

1. **Theatralische Lustbarkeit von Ben Johnson**, welche zum Vergnügen des Königs und der Königin am 1ten May des Morgens in dem Hause des Ritter Wilhelm Cornwallis zu High-gate aufgeführt wurde. Jacob bringt das Stück unter das Jahr 1614. Ich weiß nicht warum: es ist zu vermuthen, daß die arabischen Ziffern Schuld daran sind.

2. **Königliche Maskerade**. Dis ist ihr Titel. Sie ist in London in Quarto gedruckt, und sie wurde am Sonntag Abend, den achten Januar dieses Jahrs zu Hampton-Court von der Königin und elf Hofdames aufgeführt. Man findet sie bey dem Langbaine unter den unbekanntem Autoren Buchstabe R. angeführt.

E 5

MDCV.

MDCV.

1. Comödie von Ben Johnson, wurde zum ersten mal in diesem Jahre von den Königlichen Bedienten aufgeführt. Sie hat den Titel: **Der Fuchs**. Es sind verschiedene Arien darinnen.

2. Maskerade der Königin, von eben demselben, sie wird auch sonst die schwarze Maskerade genennet. Man hat sie zu Whitehall, den Abend vor dem Fest der H. drey Könige, bey Hofe aufgeführt: und sie ist nebst noch einer andern unter dem allgemeinen Titel: **Maskeraden der Königin**, gedruckt. Giles Jacob sagt, daß sie alle beyde im Jahr 1605. vorgestellt wären. Allein da er hievon keinen Grund angebt: so berufe ich mich entweder auf den Langbaine und Gildon, welche diesen beyden Stücken zwey unterschiedene Data beylegen, oder auf die Edition, die ich von den Werken des Ben Johnson in Händen habe, die noch bey seinen Lebzeiten und aller Wahrscheinlichkeit nach, unter seiner Aufsicht im Jahr 1616. zu London bey Wilhelm Stansby herausgekommen ist. Die zweyte Maskerade, wovon hier die Rede ist, wird in ihrer Ordnung folgen.

MDCVII.

1. Maskerade; das Parlament der Bienen. Das ist ihr Titel. Langbaine gedenkt ihrer nur bloß als eines Stückes, welches im Jahr 1640 zu London in Quarto gedruckt, ohne zu sagen, daß es eine Maskerade sey. Allein Jacob scheint genauere Nachrichten von Johann Day, als ihrem Ver-

Verfasser zu haben; er nennet sie eine Maskerade und datirt sie vom Jahr 1607. Ihre Nachrichten sind verschieden, ohne sich zu widersprechen. Man kann unterdessen doch dasjenige nachsehen, was Gildon davon sagt.

2. **Theatralische Lustbarkeit von Ben Johnson**, und in Gegenwart des Königs und der Königin den 22ten May in dem Hause des Grafen von Salisbury zu Theobalds vorgestellt, an welchem Tage die Königin von diesem Hause Besitz nahm.

MDCVIII.

1. **Maskerade der Königin**, oder wie sie sonst betitelt wird: **Die Maskerade der Schönheit**. Sie wurde den Sonntag Abend nach S. drey Könige vorgestellt, und ist eine von den beyden Stücken, die insgemein die Maskeraden der Königin genennet werden. Man sehe das Jahr 1605. In der ersten sind nur vier, in der zweyten aber sieben Arien.

2. **Maskerade von Ben Johnson**, unter dem lateinischen Titul: *Hymenaei* (die Ehegötter). Außer den fünf Arien kommt am Ende noch ein langes Hochzeitgedicht vor, welches eigentlich sollte ganz gesungen werden, wovon man aber nach den Worten des Autors nur den Anfang gesungen hat. Das Datum von diesem Stück ist übrigens nicht angezeigt. Allein da in den Werken des Ben Johnson, (die ich unten angeführet habe und in welcher die meisten Stücke nach chronologischer Ordnung gehörig angeführet sind,) diese Maskerade

nebst

76 II. Historisch-kritische Nachricht

nebst zwey andern in das Jahr 1608 gesetzt sind: so habe ich geglaubt, sie gleichfalls unter dis Jahr bringen zu können.

3. **Maskerade**, von eben demselben, welche bey Gelegenheit der Vermählung des Lord Hadington, am Fastnachtsabend bey Hofe aufgeführt wurde. In dieser Maskerade wird weiter nichts als ein langes Hochzeitgedicht gesungen, welches in verschiedene Wiederholungen, zwischen welchen allemal getanzet wird, abgetheilet ist. Die Tänze (um es nur beyläufig zu sagen) scheinen übrigens ein eben so wesentliches Stück der Maskerade, als der Oper zu seyn. Ich weiß nicht, warum Jacob, der beständige Copist des Langbaine und Gildon sich stellet, als wenn ihm das Datum dieser Maskerade nicht bekannt sey, es sey denn aus der Ursache, weil selbst zu dem Handwerk eines Ausschreibers eine Geschicklichkeit erfordert wird, die man nicht bey jedem Ausschreiber antrifft.

MDCIX.

Maskerade der Königinnen: welche am 2ten Februar von der Königin und ihren Hofdamen zu Whitehall aufgeführt ist. Ben Johnson, der Autor dieses Stücks, wurde von dem berühmten Baumeister Inigo Jones in Ansehung der Ordnung des Schauplazes sehr unterstützt. Bey dieser Gelegenheit wird es vielleicht nicht überflüssig seyn, ein für allemahl zu sagen, daß die Decorationen und Maschinen eben so wie die Tänze und der Gesang zu einer vollkommenen Maskerade, scheinen nothwendig erfordert zu werden. Der Gesang hat übrigens

übrigens in diesem Stück, wovon ich den Titel angezeigt habe, nicht die Oberhand: allein es wird doch etwas darinn gesungen; nemlich drey Arien, mit welchen sich das Stück endiget.

NB. Man findet unter den Maskeraden des Ben Johnson zwischen dieser letzten und einer andern, die den Titel **Oberon**, führet, ein Stück, welches aus dieser einzigen Ursache mehr als einmal für eine Maskerade gehalten ist. So viel ist gewiß, daß man in dem besondern Titul dieses Stück's das Wort Maskerade nicht findet, und daß es ohngeachtet der Autorität des Jacobs kein dramatisches Stück ist. Es ist die Beschreibung einer Art von Carrousel, und der Poet thut weiter nichts, als daß er Complimente in Versen macht, die man mit den Versen der französischen Ballets vergleichen könnte.

MDCX.

Maskerade von Ben Johnson, unter dem Titul **Oberon**. In dieser Maskerade sind acht Arien.

NB. Sie hat kein Datum: allein aus dem Range, welchen sie unter den übrigen Stücken hat, kann man muthmassen, daß sie in diesem Jahr, oder ungefehr um diese Zeit gemacht sey. Der Prinz Heinrich, für welchen sie gemacht wurde, starb im Jahr 1612.

MDCXI.

1. **Trauerspiel mit Chören**, die nach Art der Alten zwischen den Handlungen gesungen werden. Sie führt den Titul: **Philotas**.

NB. Daß

78 II. Historisch-kritische Nachricht

NB. Das eigentliche Datum hievon ist mir nicht bekannt: allein sie ist gewiß von diesem Jahr, oder vielleicht schon einige Jahre älter. Wenigstens versichert es Langbaine, daß sie die erste von der Arbeit des Samuel Daniel sey: und unter den andern führt er noch eine mit an, von welcher er eine Edition vom Jahr 1611 scheinet gesehen zu haben.

2. **Tragödie mit Chören**, wie die vorige, und von eben demselben, unter dem Titul: **Cleopatra**. Nach den Worten des Langbaine ist sie zum erstenmal in diesem Jahr zu London in Octavo gedruckt: und im Jahr 1623 ist sie mit merklichen Veränderungen und zugleich mit den übrigen Stücken des Verfassers von neuem herausgekommen.

3. **Maskerade**, von eben demselben; ich verspare hievon den Titul bis auf das Jahr 1623.

4. **Trauerspiel von Ben Johnson mit Chören**; unter dem Titul: **Catilina**; ist in diesem Jahr zum erstenmal aufgeführt.

MDCXIII.

1. **Maskerade**, welche die beyden Juristen-collegia von Middle-Temple und Lincoln's Inn am 15ten Februar dieses Jahrs, als am Vermählungstage der Prinzessin Elisabeth mit dem Pfalzgraf Friedrich am Rhein, zum Vergnügen des Hofes zu Whitehall aufführen liessen. Das Stück wurde im folgenden Jahr 1614. zu London in Quarto, nebst einem Gedicht auf diese Vermählung gedruckt.

Die

Die Poesie ist von **Georg Chapman**, einem Freund des **Ben Johnson** und Verfasser verschiedener dramatischer Werke. Die Decorationes und die Maschinen waren von der Erfindung des **Inigo Jones**. **Langbaine** sagt, daß dieses Stück nicht sonderlich sey. NB. **Gildon** glaubt, daß diese Masckerade und eine andere, die man in einigen Catalogis unter dem Titul: **der Tempel**, findet, ein und eben dasselbe Stück sey.

2. **Masckerade** der Herrn des Collegii von **Grays Inn**, und des von **Inner Temple**, verfertigt von **Franz Beaumont** und in dem Schloß zu **Whitehall**, in Gegenwart des Königs und der Königin bey eben der Gelegenheit als die vorige, aufgeföhret. Ich weiß übrigens nicht, welche von beyden zuerst gespieler wurde.

3. **Masckerade der Blumen**; ich glaube, daß sie von diesem Jahre ist, ich werde aber den Titel davon bis aufs Jahr 1631 versparen.

MDCXIV.

NB. Ich finde von diesem Jahre kein einziges Stück, wovon ich das Datum mit Gewißheit anzeigen könnte. Allein zwischen der Masckerade von **Ben Johnson**, die ich im Jahr 1610 angeführet habe, und einer andern vom Jahr 1615. finde ich noch einige ohne Datum, welche wahrscheinlicher Weise in dieser Zwischenzeit verfertigt und aufgeföhret sind. Hier sind sie.

1. **Masckerade**: die von der Unwissenheit und Thorheit befreyte Liebe. Das ist ihr Titel. Dieses Stück endigt sich mit einem Dialogo

80 II. Historisch-kritische Nachricht

Dialogo von etwa funfzig Versen, welche der Priester der Musen, die Grazien, und das Cho: unter sich singen.

2. **Maskerade**; dieses Stück ist sehr kurz, und halb in Prose, halb in Versen. Es werden vier Stellen darinn gesungen, und ihr Titel heißt: **Die wiederbergestellte Liebe.**

NB. Ich übergehe hier ein Stück, welches den Titel führet: *Challenge at Tilt*, weil ich glaube, daß sie Langbaine und seine beyde Copisten aus Irrthum eine Maskerade genennet haben. Sie ist ganz und gar in Prose und in meiner Edition von Ben Johnson führt sie nicht den Nahmen einer Maskerade; in welcher Edition nemlich dieser Nahmen nur solchen Stücken eigentlich beygelegt wird, in denen wenigstens einige Stellen in Versen, die gesungen werden, abgefasset sind.

3. **Irländische Maskerade**, welche bey Hofe vorgestellet ist. Sie besteht aus Prose und Versen; es sind zwo Arten darinn, und ist übriggens ein sehr kurzes Stück.

4. **Maskerade**, unter dem Titel: **Der von den Alchymisten gerächte Mercurius**: Sie besteht ebenfals aus Prosa und Versen. Alle Verse, an der Zahl acht und sechzig, werden gesungen.

MDCXV.

Maskerade von Ben Johnson; sie führt den Titel: **Das erneuerte güldene Alter.** Sie ist bey Hofe von den Herrn und Edelleuten des Königs vorgestellet worden.

MDCXVI

MDCXVI.

Weynachts-Maskerade, von eben demselben; sie wurde bey Hofe vorgestellet.

NB. Ich habe unten verschiedene Stücke des Shakespear angezeigt, von welchen ohne Zweifel einige zu diesem Jahrhundert zu rechnen sind. Ich werde bey dieser Gelegenheit bemerken, daß alle seine Stücke noch vor diesem Jahre verfertigt worden, als in welchem er zu Stratford, seinem Geburteorte, den 23ten April gestorben ist. Man sagt; er habe, seitdem er das Theater verlassen, sich daselbst schon einige Jahre aufgehalten.

MDCXVII.

1. **Maskerade, welche am 22ten Februarit** dieses Jahrs von verschiedenen Standesperonen in dem Hause des Lord Hane, und zum Vergnügen des Herrn Baron de la Tour, außerordentlichen französischen Gesandten, aufgeführt wurde. Giles Jacob rechnet sie unter die Stücke, von welchen er das Datum nicht weiß. Allein er hätte es im Langbaine finden sollen, unter dem Artikul von **Ben Johnson**, (dem Verfasser davon), daß sie von eben dem Jahr, Monat und Tage ist, welchen ich angezeigt habe. Langbaine scheint den Titel davon aus einer Edition in Folio genommen zu haben, die in eben dem Jahre, als sie aufgeführt wurde, herausgekommen.

2. **Maskerade, von eben demselben, unter dem Titel: Erscheinung der Wollust.** Sie wurde am Weynachtsfeste dieses Jahrs bey Hofe vorgestellet. Jacob weiß wiederum von dieser

82 II. Historisch-kritische Nachricht

Maskerade kein Datum. Ich hätte sie übrigens vor der vorigen anführen sollen.

MDCXVIII.

Intermezzo, welches den Titel führt: **Johann Biertopf**; es ist von **Dawbridge's Court Belhier** zu Utrecht verfertigt, und zu London in diesem Jahr gedruckt. Der Titel scheint wenigstens einige Trinklieder zu versprechen. Dem sey wie ihm wolle, weil es das erste Intermezzo ist, welches ich in diesem Jahrhundert finde: so habe ich geglaubt, daß ich es mit anführen mußte. Langb. Art. von Belhier pag. 24. Doch es ist zu bemerken, daß ich dieses Stück nur beym Jacob unter dem Nahmen eines Intermezzo finde.

MDCXIX.

I. Maskerade, von **Thomas Middleton**; welche den 29ten October dieses Jahrs aufgeführt, und in London unter dem Titel: **Triumph der Liebe und des Alterthums**, gedruckt wurde.

NB. Giles Jacob macht, nach einigen andern, dieses Stück zu einer Maskerade: und ich gestehe es, dies ist die einzige Ursache, warum ich es als eine solche hier angeführt habe. Jacob muß entweder dasjenige, was Langbaine davon sagt, um zu beweisen, daß es keine ist, nicht gelesen haben: oder er hat es keiner Aufmerksamkeit gewürdiget; oder er hat eine solche gute Meinung von seinem Ansehen, daß er sich einbildet, es sey ihm hinreichend genug die Anmerkung des Langbaine zu verachten, ohne eben zu sagen, warum. Langbaine war ein gelehrter

ter Mann; und obgleich sein Werk nicht das aller-
vollkommenste ist; so scheint er es doch mit vieler
Sorgfalt verfertigt zu haben. Er verdiente die
Ehre kritisiret zu werden. Dieser Gerhard Lang-
baine (um es beyläufig zu sagen) war ein Sohn
des Gerhard Langbaine, welcher durch seine Noten
über den Longin bekannt ist, und dessen Boileau mit
vielen Lobe erwehnet hat.

2. **Maskerade**, von Ben Johnson, die
bey Hofe in Gegenwart des Königs vorgestellt
wurde. Der Titel davon heißt: **Das mit der
Tugend ausgesöhnte Vergnügen.**

MDCXX.

1. **Maskerade**, von Thomas Middle-
ton, welche einige mahl zum Vergnügen verschie-
dener vornehmer Zuschauer von den Bedienten
des Prinzen vorgestellt, und zu London im Jahr
1620 in Quarto gedruckt ist. Langbaine und Giles
Jacob geben ihr zwey besondere Titel: der eine
nennet sie: die durch das Ballspiel verdor-
bene Welt, und der andre: die geballte Welt.
Ich weiß nicht, welcher von beyden Recht hat.

2. **Maskerade des Collegii von Inner
Tempel**, oder **Maskerade der Helden**. Sie
ist von einigen Herrn dieses alten und adelichen
Collegii zum Vergnügen verschiedener vornehmen
Damen aufgeführt worden, und zwar wenn man
nach dem Jacob urtheilet, im Jahr 1640; allein
Langbaine hält sie für zwanzig Jahr jünger; denn
er sagt, daß sie zwar im Jahr 1640 gedruckt sey,
allein daß man sie zum wenigsten zwanzig Jahr

84 II. Historisch-kritische Nachricht

her gespielt, als gedruckt habe. Dieses rechtfertiget uns genug, sie unter das Jahr 1620 zu bringen.

3. Maskerade bey Hofe, in Gegenwart des Königs aufgeführt, und die den Titel führet: *Neuigkeiten aus der neuen Welt, die man im Mond entdeckt hat.* Sie ist von *Ben Johnson.*

NB. Ich habe diese drey Stücke nur auf ein Gerathewohl in dieser Ordnung hergesetzt, indem ich die eigentlichen Data nicht genau bestimmen kann.

MDCXXI.

Maskerade von *Ben Johnson*, welche in Gegenwart des Königs zu *Burleigh* oder *the Hill*, zu *Belvoir* und endlich zu *Windsor* im Monat *August* dieses Jahrs aufgeführt ist, unter dem Titel: *die verwandelten Zigeunerinnen.*

MDCXXII.

Maskerade der *Weissager*, welche nach *Langbaine* seiner Meynung in diesem Jahre und zwar am Abend vor drey Könige aufgeführt wurde.

MDCXXIII.

1. Maskerade, die am 8ten *Januar* von der Königin und ihren Hofdamen zu *Hamptoncourt* vorgestellt wurde. Sie hat den Titel: *Die zwölf Göttinnen.* Sie wurde in diesem Jahre zu *London* in *Quarto* gedruckt, und der Verfasser heißt *Samuel Daniel.*

NB. Ich

NB. Ich lasse hier das Jahr, in welchem sie eigentlich aufgeführt ist, unangezeigt; indem ich es nirgends finde, und ich glaube, daß man es nicht mit dem Jahr, in welchem es gedruckt worden, verwechseln müsse. Dies ist diejenige Maskerade, wovon ich unter dem Jahr 1611 geredet habe: und Langbaine scheint von den Werken des Autors eine Ausgabe von eben diesem Jahr gesehen zu haben: allein da er nicht sagt, ob das Stück, wovon hier die Rede ist, sich in der alten Ausgabe befindet, so will ich lieber dem gewissen Dato der Edition von 1623. folgen.

2. Maskerade, von Ben Johnson, welche in eben diesem Jahr am Abend der drey Könige bey Hofe vorgestellet wurde, und zwar unter dem Titel: *Time vindicated to himself, and to his Honours.*

MDCXXV.

Maskerade von Ben Johnson, welche in diesem Jahr in Gegenwart des Königs Jacob vorgestellet wurde. Inigo Jones trug zu den Decorationen vieles bey. Sie führt den Titel: *der Gedächtnistag Pans, oder das Fest der Schäfer.*

MDCXXVI.

1. Maskerade von Ben Johnson, unter dem Titel: *die Eulenmaskerade zu Kenelworth.*

2. Maskerade von eben demselben, welche am Abend vor drey Könige zum Vergnügen des Hofes aufgeführt wurde. Sie führt den Titel: *die glückseligen Inseln.*

MDCXXX.

1. Maskerade von Ben Johnson; sie wurde vom Könige und den Herren vom Hofe gespielt. Dieses Stück ist eines von denen, in welchen man bemerkt hatte, daß der Autor von dem berühmten Baumeister Inigo Jones war unterstützt worden. Sie ist betitelt: *Der Triumph der Liebe zu Callipolis.*

2. Maskerade von eben demselben, unter dem Titel: *Ceremonien zur Ehre der Chloris.* Sie ist in diesem Jahr zur Carnavalszeit von der Königin und ihren Hofdamen aufgeführt.

Ich weiß nicht, welches von diesen beyden Stücken dem Dato nach das erste ist.

MDCXXXI.

1. Maskerade, ohne Nahmen des Autors, die Blumenmaskerade betitelt. Sie ist zu Whitehall am Abend vor drey Könige 1631 bey der Vermählung des Grafen von Somerset mit Francisca, Tochter des Grafen von Suffolk, aufgeführt. Sie ist dem Ritter Franz Bacon, Oberfiscal vom König Jacob I. dediciret, und im Jahr 1614 zu London in Quarto gedruckt.

NB. Das was man hier liest, ist ein Auszug aus dem Langbaine pag. 540. Ein jeder wird hier eine Verwechslung der Zahlen bemerken, und daß entweder er selbst oder der Seher aus Versehen 1631 anstatt 1613 hat drucken lassen. Gildon hat diesen Fehler, ohne ihn zu bemerken, nachgeschrieben: und dem Giles Jacob ist er auch nicht entwischt: wenigstens kann man sagen, daß er in
seinem

seinem Buche die Zahl seiner Fehler vermehret: Noch hat er Sorge getragen, sich auf eine solche Art damit Ehre zu machen, die am besten im Stande ist, diejenigen hinter das Licht zu führen, welche sich auf seine Achtsamkeit verlassen würden. Er hat den Langbaine ausgeschrieben: dies fällt gleich in die Augen: allein da sich der Fehler im Langbaine durch die Folge des Discurses von selbst entdeckt, so hat er sich gehütet, den ganzen Artikel nachzuschreiben: er hat nur den Fehler, den er darinn gefunden, nachgeschrieben, und hieran hat er sich gehalten. Ich würde ihn gern mit einer Biene vergleichen, welche vermöge eines besondern Instincts dazu gewöhnet ist, aus den Blumen des Langbaine den Saft zu ziehen, woraus sie ihr Werk verfertiget: allein dieser Saft, das sind die Fehler des andern. Es ist wahrscheinlich, daß er weder diesen noch andere wichtigere Fehler zu copiren, würde Gelegenheit gehabt haben, wenn Langbaine sich nicht der arabischen Zahlen bedienet hätte.

2. **Maskerade**, ohne Nahmen des Autors, und unter dem Titel: **Der Triumph Albions**. Sie wurde in diesem Jahr am Sonntag nach drey Könige bey Hofe von dem Könige, der Königin und einigen vornehmen Herren aufgeführt, und in eben diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt. Inigo Jones hat an der Erfindung dieser Maskerade Antheil gehabt.

3. **Maskerade**, welche so wie die vorige in diesem Jahr aufgeführt und zu London in Quarto

gedruckt ist. Sie führt den Titel: Das neue Thal von Tempe. Sie wurde am Abend vor Aschermittwoch in Gegenwart des Königs, von der Königin und vierzehn Damens aufgeführt. Das Subject und die Allegorie dieser Maskerade, so wie die Beschreibung und Ordnung der Scenen sind von der Erfindung des Juigo Jones. Die Verse sind von Aurelian Townsend. Langbaine sagt es wenigstens ausdrücklich: allein da er es nur in seiner Liste der Stücke von unbekanntem Autors sagt, und im Anfang derselben uns von einigen Stücken weiter nichts verspricht, als ihre Verfasser nur aus blosser Muthmassung anzuführen: so weiß ich nicht, ob er in diesem Stück seiner Sache gewiß genug gewesen.

MDCXXXIII.

1. **Theatralische Lustbarkeit des Königs zu Welbeck**, auf seiner Reise von England nach Schottland. Dieses Stück ist von Ben Johnson. Langbaine und Jacob datiren es vom Jahr 1633. Dies kommt mit der Historie überein. Carl I. reisete im Monat May dieses Jahrs nach Edimburg.

2. **Maskerade**, von eben demselben und bey Hofe am Abend der drey Könige vorgestellt, unter dem Titel: **Der Triumph des Neptunus**, bey Gelegenheit der Zurückkunft Albions.

NR. Dieses Stück, welches ich nicht selbst gesehen habe, findet sich ohne Datum im Jacob: und das Datum des Langbaine von 1644 ist gewiß unrichtig, indem der Verfasser davon im Jahr 1637 schon verstorben war. Ich bringe es vor
der

der Hand unter dieses Jahr, weil es eigentlich auf die Zurückkunft des Königs von seiner Reise nach Schottland gemacht zu seyn scheint, und weil der Titel **Triumph des Neptunus** sich auf die Oberherrschaft der Meere beziehet, die um diese Zeit anfang, viel Aufsehen zu machen. Gildon hat unterdessen dieses Stück vom Jahr 1624 datirt, allein mit arabischen Zahlen.

3. **Masquerade**, unter dem Titel: **der Triumph des Friedens**. Sie wurde am 3ten Februar in Gegenwart des Königs und der Königin von den vier Juristencollegiis zu Whitehall aufgeführt: und in eben dem Jahr zu London in Quarto gedruckt. Die Verse sind von Jacob Shirley, damaligen Mitgliede des Collegii von Grays-Inn: die Decorationes von Inigo Jones, und die Musik von **Wilhelm Laws** und **Simon Jves**.

NB. Es sind damals zu gleicher Zeit zween Musici unter dem Nahmen **Laws** gewesen: der eine heißt **Wilhelm Laws**, und ist eben derselbe, den ich vorhin genennet habe: der andre heißt **Henrich Laws**, von dem bald die Rede seyn wird. Langbain bemerke überdem nach dem Shirley, dem Verfasser dieses Stücks, daß diese Masquerade in Ansehung der Verschiedenheit der Decorationen oder Maschinen, und in Ansehung der reichen Kleider die prächtigste gewesen, die man zur Zeit dieses Poeten gesehen.

4. **Schäferspiel**, welches den Titel führet: **die getreue Schäferin**, von **Johann Fletcher**;

es ist selbiges bey Hofe am Abend der drey Könige dieses Jahrs vorgestellt, mit einer Art von gesungenem Vorspiel in Form eines Gesprächs zwischen einem Priester und einer Nymphe. Man sehe hievon den Langbaine unter dem Artikel von Fletcher und Beaumont. Das Gespräch war von dem Ritter Wilhelm Davenant.

5. *Maskerade*, unter dem lateinischen Titel: *Cælum Britannicum*, (*Britannischer Himmel*). Sie wurde vom König, dem Herzog von Lenox und verschiedenen vornehmen Herren am Fastnachtabend den 18 Februar dieses Jahrs, zu Whitehall aufgeführt. Ich habe davon eine Edition in Octav vom Jahr 1670, welche mit zur vierten Ausgabe der Poesien des Verfassers gehört, die entweder in eben diesem, oder im folgenden Jahre herausgekommen. Der Poet heist Thomas Carew, der Baumeister Inigo Jones, welcher auf dem Titel als einer von den Erfindern dieser Maskerade genennet ist; der Componist, Henrich Laws, Ritter der Königlichen Capelle, und einer von den Cammermusicis Carls I. Ich glaube, daß in Ansehung der Decorationen, Maschinen und Tänze, dieses Stück eines der merkwürdigsten ist. Allein die Vocalmusik kommt nur erst gegen das Ende des Stücks, und es werden ohngefähr 180 Verse gesungen. Das übrige ist ein Mischmasch von Prose und declamirten Versen. Momus spricht vom Anfang bis zu Ende in Prose. Das Subject der Fabel ist die Reformation des Himmels oder des Hofes des Jupiters, nach dem Model des englischen Hofes.

ses. Hieraus ist der Titel *Cælum Britannicum* (Der Britannische Himmel) entstanden. Das Oxfordtsche Uthen, (*Athene Oxonienses*) von Wood bringt uns übrigens auf die Muthmassung, daß diese Maskerade dem Ritter Wilhelm Davenant sey zugeeignet gewesen.

Man findet auch dieses Stück ebendenselben in der Sammlung seiner Werke zugeeignet, welche nach seinem Tode im Jahr 1673. herausgekommen. Vielleicht hatte er Theil daran gehabt; allein dieses verhindert nicht, daß sie nicht solte von Thomas Carew seyn. Man hat auf die Sammlung der Werke des Herrn Davenant keinen Fleiß gewendet. Der Herausgeber eignet ihm ein Stück zu, das er nicht gemacht hat, und vergißt andere, die er zu des Verfassers Ehre anführen solte. Die Ausgabe ist weder richtig noch vollständig.

6. Maskerade, von Jacob Shirley, in diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt, unter dem Titel *Contention for-Honour and Riches*.

NB. Jacob gibt nach Gildon diesem Stück den Nahmen Maskerade. Unterdessen zweifle ich dran, daß es eine ist, zumal nach den Worten des Langbaine pag. 478. Art. von Jacob Shirley.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.

III. Seltsame Erfindungen.

I Es wird unsern Lesern aus dem ersten und dritten Bande der Beyträge annoch erinnerlich seyn, wie der Hr. von Moldenit, ein Lieb-

92 III. Seltsame Erfindungen.

Liebhaber der Flötraversiere, dieses Instrument, um eine Quarte in der Tiefe, vermehret zu haben, vermeinet, gewisser höhern drey- und viergestrichnen Töne nicht zu gedenken. Noch nicht hat sich die Welt von ihrer Verwunderung hierüber erhohlet: so zeigt sich derselbe aufs neue, und zwar in annoch vergrößerter Figur, auf dem Schauplatze, und meldet uns, wie er nunmehr so gar bis ins Kleine *d*, und also just eine ganze Octave tiefer, als der Umfang der Flöte ist, herunter zu steigen, die Fertigkeit erlangt habe. Er thut solches in einem so betitelten Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung, die Flötraversiere zu spielen. Weil der Hr. von Moldenit dieses Schreiben ohne Zweifel nicht zu seinem eignen Vergnügen hat drucken lassen, sondern selbiges vermuthlich, es geschehe nun über kurz oder lang, der Welt zur Beurtheilung vorlegen wird: so enthalten wir uns, einen Auszug daraus zu machen. Nur etwas wenigens wird uns daraus zu bemerken, erlaubet seyn. Der Hr. von Moldenit scheint in die gute Meinung der Welt von seiner Entdeckung ein Mißtrauen zu setzen. Er besürchtet, gestriegelt zu werden. Dieses kann ich mit dem zuversichtlichen Tone nicht zusammen reimen, womit er sonst in dem ganzen Schreiben von sich und seiner Entdeckung spricht. Entweder sein Vorgeben ist wahr oder nicht. Ist es wahr, so unterwerfe er sich einer öffentlichen Probe, und lasse seine Künste hören. Man wird ihn rühmen.

Ist

Ist es aber nicht wahr, so verdient es allerdings lächerlich gemacht zu werden. Für seine Person hat man alle mögliche Achtung. Es kommt hier auf keine Vernünftlehen, sondern auf die Erfahrung an. Hier in Berlin hat er so wenig als in Hamburg jemanden überzeuget. Ein jeder, dem er seine vermeinte tiefen Töne in der Stille vorgebrummet, lachet darüber, oder hat vielmehr Mitleiden mit ihm. Wir glauben, daß der Hr. von Moldenit wohl thun würde, sein Vorgeben zu widerrufen. Der sicherste Weg, mit guter Manier aus dem Handel zu kommen, wäre ohnmaßgeblich: die Welt zu berichten, daß es ihm einmahl eingefallen, lustig zu seyn, daß er einen kleinen Spaß machen wollen, daß ihn zwar anfänglich einige leichtgläubige Leute für einen musikalischen Schwarzkünstler gehalten; daß sie aber nachhero auf andere Gedanken gekommen, und so weiter. Da wir, wie er sich in seinem Schreiben an den Hrn. Quanz ausdrücket, nichts als Albernheiten und Unwahrheiten (*) von ihm bishero in unsern Beyträgen vorgebracht haben: so wollen wir alsdenn mit Vergnügen die Gelegenheit ergreifen, auch einmahl etwas kluges und wahres von ihm zu melden.

2) Während der Zeit der Herr von Moldenit die Flötraversiere mit ungewöhnlichen tiefen und höhern Tönen zu vermehren bemühet ist, findet es sich, daß jemand einen ähnlichen Versuch mit der
Vogel

(*) Siehe den Vorbericht zu den Moldenitschen Sonaten, III. Band der Beytr. 6. Stück. Seite 547.

Vogelpfeife angestellet hat. Es ist solches der wohllehrbare Robert Brummbart, Leineweber und Vogelpfeifer zu Mönchshausen, und giebt derselbe dem Publico von seiner Entdeckung Nachricht in einem, in allen Buchläden hieselbst zu habenden, Schreiben an Herrn Georg Sylvester, Thurnwächter in Schilde. Nachdem, durch die glücklichen Bemühungen dieses Herrn Brummbarts, die Vogelpfeife nunmehr beynah zu einem Basen geworden ist: so stehet zu vermuthen, daß in kurzem jemand den Basen, oder vielleicht gar den sechzehnsüßigen Bassommer in eine Vogelpfeife verwandeln, und die Vögel damit abzurichten lehren wird. Wie fruchtbar doch unsere Zeiten an neuen Entdeckungen sind! Aber wie undankbar sind nicht selbige gegen ihre Urheber? Man verlacht sie, und hält sie für franke Köpfe zc. In der That wird es keiner dem ehrlichen Hrn. Brummbart auf sein Wort glauben, was er uns mit so vieler Kühnheit von seinen tiefen Tönen vorschwäzet, wenn er nicht die Welt davon praktisch überzeuge. Vielleicht sind wir einmahl so glücklich, den guten Mann allhier zu sehen; und wir dürften ihm wohlmeinend rathen, sich eine Reise nach Berlin nicht dauern zu lassen. Es giebt viele curieuse Leute, die ihn schon schadlos halten würden. Die beste Jahreszeit hiezu wäre ohnmaßgeblich die Advent- oder Fastenzeit, weil sich alsdenn viele andere künstliche Leute allhier zu befinden pflegen, z. E. Schattenspieler, Wurmschneider, Geisterbanner, Taschenspieler, Riemstecher, Seiltänzer u. s. w.



Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Zweytes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange,

1758.

Inhalt

des zweiten Stückes.

I. Fortsetzung der historisch-kritischen Nachrichten von den geistlichen und weltlichen Opern in Engelland.	95
II. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.	151
III. Neuigkeiten.	187



I.

Fortsetzung der historisch-kritischen Nachrichten von den geistlichen und weltlichen Opern in Engelland.

MDCXXXIV.

Maskerade von dem berühmten Milton,
I.
vorgestellet im Schloß zu Ludlow, am
Weihnachtabend und in Gegenwart des
Grafen von Bridgwater, u. s. w. Sie ist zu
London im Jahr 1637 in Quarto gedruckt und von
dem Herausgeber Henrich Laws, dem Bicomte
von Brackley, einem Sohn des Grafen von Bridg-
water, dediciret. Dieses Stück wird gemeinig-
lich die Maskerade des Comus genannt, weil
darinn in gewissen Verstande Comus die Haupt-
Rolle ist. Ich habe an einem andern Ort Gele-
genheit gehabt, ein Wort davon zu sagen: ich be-
schrieb sie damals unter dem Titel: die Maske
des Comus, und bediente mich des Worts Maske
anstatt des Worts Maskerade; anieho aber
halte ich das letzte für das beste, ohne dadurch die
Achtung aus den Augen zu setzen, welche ich dem
IV Band. 2. Stück. G An.

Ansehen eines geschickten Mannes, der das verlorne Paradies ins französische übersehet hat, schuldig bin, und welcher, in seinem Auszug vom Leben des Milton, es schon vor mir die **Maske des Comus** genennet hatte. Ich bediente mich damals bey Gelegenheit dieser Maskerade einiger Ausdrücke, die ein wenig erkläret oder geändert zu werden, verlangen. Allein dieses soll uns anieho nicht aufhalten. Ich werde vielleicht Gelegenheit haben, noch einmal hierauf zu kommen.

2. **Theatralische Lustbarkeit**, (welche ich vor dem vorhergehenden Stück hätte anführen sollen). Nach dem Langbaine wurde dieses Stück zum Vergnügen des Königs und der Königin den 30ten Julius dieses Jahrs, bey dem Graf von Newcastle vorgestellt. **Ben Johnson** ist der Verfasser davon.

NB. Dies ist das erste Stück von dieser Art, welches ich mit einem besondern Titel finde, der das Subject davon, nach Art der Maskeraden und übrigen dramatischen Stücke anzeigt. Der Titel ist: **die Bewillkommung der Liebe.**

MDCXXXV.

Maskerade, von dem Ritter Wilhelm Davenant, unter dem Titel: **die Triumph des Prinzen der Liebe.** Sie ist am 24ten Februar dieses Jahrs vorgestellt, und in eben dem Jahr zu London in Quarto herausgekommen. Die Vocalmusik und Symphonien sind von **Henrich Laws** und **Wilhelm Laws.**

MDCXXXVI,

MDCXXXVI.

Maskerade, welche den Titel führet: **Lustbarkeit des Königs und der Königin**, nach ihrer Abreise von Oxford. Jacob hat kein Datum davon angezeigt: Langbaine und Gildon hingegen sagen, daß sie am 12ten September 1636 aufgeführt, und in eben dem Jahre zu London in 4to gedruckt sey. Diese Maskerade wurde hauptsächlich angestellet, um der Königin das Vergnügen zu machen, ihren Sohn den Prinz Carl, der damals nur sechs Jahr alt war, tanzen zu sehen. Der Autor des Stücks wird nicht genennet; allein man nennet den **Simon Hopper** und **Carl Hopper**: den ersten als den Erfinder der Tänze und den zweyten als den Componisten der Musik.

MDCXXXVII.

1. **Maskerade**, vom Ritter **Wilhelm Davenant**, unter dem Titel: *Britannia Triumphans* (das triumphirende Britannien), mit Hülfe des Inigo Jones verfertigt, und zu Whitehall am Abend der drey Könige in diesem Jahr aufgeführt, als in welchem Jahr auch zugleich die Original-Edition davon zu London in Quarto herauskommen. Dieses Stück hat Langbaine nicht mit angeführt.

2. **Maskerade**, von **Thomas Nabbes**, die **Kleine Welt** betitelt, sie wurde mit Beyfall auf dem Theater zu Salisbury-Court vorgestellt. NB. Diese Maskerade ist dem Anschein nach die erste, welche auf ein öffentliches Theater gebracht wurde. Man sehe unterdessen weiter unten das Jahr 1657.

3. *Maskerade*, ohne Nahmen des Autors, unter dem Titel: *Das Fest des Lichts*. Nach den Worten des Langbaine ist sie von der Königin und ihren Damen am Fastnachtsabend 1637 aufgeführt worden, und in demselben Jahr zu London in Quarto herausgekommen. Inigo Jones hat an der Erfindung dieses Stücks Antheil gehabt.

MDCXXXVIII.

1. *Maskerade von Thomas Nabbes*: der *Ruhm des Frühlings* betitelt. Sie wurde in diesem Jahr mit den übrigen Poesien des Verfassers zu London in Quarto gedruckt.

NB. Ich finde die Titel von noch zwey andern Stücken von ebendenselben, und die vielleicht in diesem Catalogo solten mit angeführt werden. Man sehe hievon den Langbaine, Gildon und Jacob. Das erste von diesen, welches zu dem vorhergehenden hinzugefüget, und in einigen Catalogis als ein Intermezzo angeführt ist, führt den Titel: *A Presentation as intended for Prince Charles's Birth Day*: das zweyte ist eine theatralische Lustbarkeit, die bey ebendenselben, oder einer ähnlichen Gelegenheit vorgestellet wurde: *Entertainment on the Prince Charles's Birth-Day*. Langbaine hatte den Titel des ersten in dem Catalogo von theatralischen Stücken angeführt, welcher eher als sein Buch von englischen dramatischen Dichtern herauskam; allein er hat es hernach in diesem Buch vergessen. Gildon verwundert sich darüber: vielleicht aber hat Langbaine geglaubt, daß die beyden Stücke, wovon hier die Rede ist, im Grunde nur ein

ein einziges ausmachen: und vielleicht hat er sich in seiner Meynung nicht betrogen.

2. **Maskerade**, von dem Ritter Wilhelm Davenant, unter dem Titel: **Tempel der Liebe**. Sie ist von der Königin und ihren Damen, zu Whitehall aufgeführt worden, eine der prächtigsten Maskeraden, die man in Engelland gesehen hatte.

NB. Ich weiß nicht ganz gewiß, ob sie von diesem Jahre ist; allein Wood, der die Stücke des Herrn Davenant nach ihrer chronologischen Ordnung verzeichnet, bringet diese Maskerade, ob er gleich ihr Datum nicht bestimmet, zwischen zwey andere, wovon die eine vom Jahr MDCXXXVII, und die andere von MDCXXXIX. ist. Man sehe des Wood Oxford. Athen, im 2ten Band pag. 294. Ich habe des Ritters seine Werke in Händen, welche nach seinem Tode in einem Bande in Folio, im Jahr 1673. herauskamen. Der Herausgeber scheint nicht daran gedacht zu haben, daß mancher Leser auch gerne von den Werken, die er liest, die Zeit, in welcher sie verfertigt sind, wissen möchte. Uebrigens finde ich in dieser Maskerade an die hundert und funfzig Verse, die gesungen werden, und hier und da zerstreuet angebracht sind; auch findet man dergleichen nicht weniger in den Triumphen des Prinzen der Liebe, eine andre Maskerade von eben demselben, und welche ich unter dem Jahr 1635. angeführt habe.

MDCXXXIX.

1. **Maskerade**, am Abend der drey Könige dieses Jahrs zu Brethie in Derbyshire aufgeführt u. s. w. Man sehe den Langbaine, im Artikel vom Ritter Aston Cokain, dem Verfasser dieses Stücks.

2. **Maskerade**, welche den Titel führt: *Salmacida Spolia*; sie wurde am 21sten Januar vom Könige und der Königin zu Whitehall aufgeführt, und in eben dem Jahr zu London in Quarto gedruckt. Die Worte sind von dem Ritter Wilhelm Davenant. Die Musik ist von Ludwig Richard, Capellmeister der Königin; die Erfindung, die Decorationen und die Maschienen von Inigo Jones. Man sehe den Langbaine, Gilbon und Jacob, die alle drey darinn übereinkommen, (ich weiß eben nicht aus welcher Ursache) daß sie dieses Stück nur in ihren Listen von ungenannten oder unbekanntem Autor anführen.

MDCXL.

Maskerade, welche in diesem Jahr zu London in Quarto unter dem französischen Titel gedruckt wurde: *Masquerade du Ciel*, (die **Maskerade des Himmels**). Man sehe des Langbaine und Gilbon Liste ungenannter Verfasser, nemlich solcher, von denen nur die Anfangsbuchstaben angezeigt sind. Von dem Nahmen des Verfassers dieser Maskerade ist nur J. S. angeführt.

MDCXLVI.

Maskerade, der Triumph der Schönheit betitelt, sie ist besonders von einigen jungen Edelleuten (ich weiß nicht wann,) aufgeführt, gedruckt aber wurde sie in diesem Jahr zu London, in Octavo, und zugleich mit verschiedenen andern Poesien des Verfassers, welcher **Jacob Shirley** heißt. Man sehe den Langbaine hievon nach.

MDCXLVII.

1. **Intermezzo**, welches nach dem Langbaine und den andern in diesem Jahr in 4to gedruckt ist. Es hat es einer von der Partie des Hofes geschrieben, der sich den Namen: **Pragmatischer Mercurius** gegeben. Dieses Stück hat er betitelt: **Die Verschwörung der Independenten, um die Monarchie auszurotten.**

NB. Langbaine und seine Copisten sagen, daß dieses Stück Carl dem II. dediciret sey. Sie haben nothwendig entweder aus Uebereilung Carl II. gesagt, oder sie haben ein unrichtiges Datum von dem Stücke angegeben.

2. **Maskerade**, unter denen lateinischen Titel *Deorum Dona* (die **Geschenke der Götter**) von **Robert Baron**. Langbaine bemerkt, daß dieses Stück und noch ein anders von eben dem Autor, niemals anders als mit einem Roman, wovon sie einen Theil ausmachen, sind zum Vorschein gekommen, und in diesem Jahr zu London in Octavo, unter dem Titel: *The Cyprian Academy*, gedruckt worden. Das andre Stück, welches

102 I. Forts. der histor. krit. Nachrichten

ich jetzt angeführet habe, ist ein Schäferspiel; eine Art von Gedicht, bey welcher man natürlicher Weise einige Vereiniung der Musik voraussetzen kann, und dieser Ursache wegen vielleicht verdienet, hier mit angeführet zu werden.

MDCXLIX.

Schäferspiel, unter dem Titel: **Das Paradies der Schäfer**, welches in diesem Jahr in Octavo gedruckt und von Gaultier Montaignu, oder Montague componiret wurde.

NB. Langbaine sagt, daß dieses Stück in Gegenwart des Königs Carls I. vor dem bürgerlichen Kriege aufgeführt sey; er fügt auch hinzu, daß er es nicht kritisiren wird, aus der Ursache, weil ihn gewisse Verse, die zum Lobe dieses Stücks gemacht sind, benachrichtiget haben, daß man es vorher hören müste, ehe man übel davon spräche.

MDCLI.

Intermezzo, welches den Titel führet: **Die lustige Bande, oder der ausschweifende Teufel**; Nach dem Gildon, ist es in diesem Jahr in 4to gedruckt; man findet es unter dem Buchstaben J. in der Liste von unbekanntem Schriftstellern.

MDCIVI.

1. **Intermezzo des Actaon und der Diane**, von Robert Cox verfertigt; es ist in diesem Jahr zum zweyten mal in Quarto und mit andern kleinen Stücken des Auctoris gedruckt. Man sehe

es im Bildon, denn Langbaine unterscheidet es nicht von andern, er nennet sie alle überhaupt Possen.

NB. Unter dem Cromwel wurden die Schauspiele verboten. Allein Langbaine sagt uns, daß, ohngeachtet dieser heiligen Schärfe, die Seiltänzer wären geduldet und ihnen erlaubt worden, im Verborgenen die Possen zu spielen, womit sie ihre Zuschauer zu unterhalten gewohnt sind. Bey dieser Gelegenheit fand der vortrefliche Comediant Cox, ein Mittel, sich zu beschäftigen, und das Publicum durch die kleinen Stücke, die ich vorhin angezeigt habe, zu belustigen. Ich weiß nicht, ob in diesem Intermezzo vom Acteon und der Diane gesungen wurde. Hingegen habe ich mich sehr in meiner Meinung betrogen, wenn nicht wenigstens in einem andern wäre etwas gesungen worden, und welches, wie ich glaube, den Titel führet: *Simonet der Sänger, Singing Simkin*. Ich entsinne mich auch übrigens, ein gewisses neuers Stück gesehen zu haben, unter dem Nahmen, *Possen*; dis war mit verschiedenen Liedern angefüllt.

2. *Lustbarkeit des ersten Tages auf dem Schlosse zu Rutland, im Cartaußhof*, welche nach Art der Alten aus Declamation und Musik (so wol Instrumental- als Vocalmusik) bestehet. Die Worte, es sey Prose oder Verse, sind von dem Ritter Wilhelm Davenant, die Musik ist von dem Doctor Carl Colemann, von dem Capitain, Heinrich Kork, vom Herrn Heinrich Laws und dem Herrn Georg Hudson.

NB. Es wird sich gut schicken, hier eine Stelle aus dem Wood zu übersetzen. Nachdem er erzählt, was dem Ritter Davenant im Jahr 1651. begegnet war, so sagt er: „Zu dieser Zeit, als die Tragödien und Comödien verboten waren, fand der Ritter Davenant Mittel, eine italiänische Oper aufzurichten, welche aus Declamation und Musik bestehen sollte.“ Und etwas weiter unten fährt er fort: „diese italiänische Oper nahm ihren Anfang in dem Schloß zu Rutland im Cartaußhof; von hier wurde sie nach Cockpit in Drurn-lane verlegt; und dieses Schauspiel, welches die Augen und Ohren entzückte, wurde verschiedene Jahre sehr stark besucht. Auf diese Art legte der Herr Davenant durch dieses musikalische Drama, den Grund zu dem englischen Theater, und nach der Wiederherstellung brachte er es wieder in den vorigen Stand, verschönerte es durch Decorationes, und errichtete eine neue Gesellschaft von Acteurs, unter der Protection Jacobs, Herzogs von York.“ Man sehe hievon das Oxfordtsche Athen, den 2ten Band, pag. 293. Da ich in Engelland, zu damaliger Zeit, nicht die geringste Spur einer italiänischen Oper finde, nemlich in dem Verstande, welchen man heut zu Tage mit diesem Worte verknüpft, so ist es nach meiner Meinung, sehr wahrscheinlich, daß diese italiänische Oper, welche aus Declamation und Musik zusammen gesetzt wurde, und auf dem Schloß zu Rutland im Cartaußhof ihren Anfang genommen, im Grunde nichts anders als eine Art von

von englischer Oper ist, die in eben diesem Schloß ihren Ursprung bekommen, und zwar durch diese von Declamation und Musik vermischter Lustbarkeit, wovon ich vorhin den Titel angeführet habe, die deswegen nur wird **Lustbarkeit des ersten Tages** genennet seyn, weil sie zu diesem neuen Schauspiel, welchem Wood den Nahmen einer italiänischen Oper gegeben hat, den Weg bahnte. Zu wissen warum sie so genannt sey, ist eine andere Frage, und selbige kommt mir nicht unauflöslich vor. Wahrscheinlicher Weise war sie schon seit ihrem Ursprung so genennet worden. Alles was nun damals konnte den Nahmen einer Oper führen, das konnte auch eben so gut eine italiänische Oper heißen, indem man damals keine andre als italiänische Opern kannte. Es kommt nur noch darauf an, zu wissen, ob das Wort Oper diesem neuen Schauspiel des Herrn Davenant bengelegt worden. Ihre Gleichheit war nicht vollkommen, allein sie war hinreichend. Man wird aus der Folge davon urtheilen können, ohne dafür zu halten, daß der Hr. Davenant selbst, ob er gleich kein einziges von denen Stücken die auf dem Theater, wovon die Rede ist, vorgestellet sind, unter dem Nahmen einer Oper hat drucken lassen, Ursache genug konnte gehabt haben, sie überhaupt unter diesem Nahmen anzukündigen, oder ihn den Stücken bezulegen, damit man sie nicht mit denen, welche unter dem Nahmen von Tragödien und Comödien verboten waren, verwechseln möchte. In dem englischen Bayle der Herren Bernhard, Birch und Lockmann

steht

steht ein Artikel von Wilhelm Davenant, in welchem von der vermeinten italiänischen Oper die Rede ist, und woselbst gesagt wird, daß sie am 23sten May MDCLVI. zum erstenmal aufgeführt sey. Dieses Datum stimmt gut genug mit demjenigen überein, mit welchem ich die dem Nahmen nach italiänische, aber in der That englische Oper, verdeckter Weise bezeichnet finde, und von der ich gesagt habe, daß sie durch das Stück, welches den Titel führet: Lustbarkeit des ersten Tages im Schloß zu Rutland, empor gekommen. Es ist wahr, daß Wood von dieser Lustbarkeit eine Edition von MDCLVII. anzeigt; allein es sey, daß sie aus Uebereilung so datirt ist, welches wohl eher geschehen, oder es sey, daß Wood eine noch ältere gekannt hat, so hat er doch die Sorgfalt gehabt, hinzuzufügen, daß dieses Stück, ohngeachtet des feinen Geschmacks damahliger Zeit, im September MDCLVI. herausgekommen sey. Man begreift sehr leicht, daß der Herr Davenant, aus Höchachtung für diesen feinen Geschmack, oder vielleicht aus andern Ursachen, zwischen der ersten Vorstellung, die gegen das Ende des Monaths May geschah, und der Ausgabe im Monath September, einen Zwischenraum von drey Monaten konnte gesetzt haben. Ich gestehe es übrigens, daß diese Lustbarkeit des ersten Tages, weniger eine eigentlich so genannte Oper, als vielmehr ein Stück war, welches denjenigen andern Stücken solte zur Einführung dienen, die hierauf folgen, und es besser als dieses, verdienen könnten, mit dem Drama der
 Italia.

Italiäner, dem dieser Nahme gewidmet ist, verglichen oder verwechselt zu werden. Man kann allemal sagen, daß diese Lustbarkeit wegen der Vermischung von Declamation und Musik, wovon sie zusammen gesetzt ist, wenigstens mit der Art von Oper, welche die Italiäner Oratorio nennen, viel Aehnlichkeit hatte. Ich will hier kürzlich den Inhalt davon anführen. Nach einem Vorspiel, dem ein Prologus in Versen, aber ohne Musik folgt, wird der Vorhang niedergelassen; und das Auditorium wird mit einem Concert regalirt, so lange bis der Vorhang aufgezo-gen wird, wo man auf dem Theater zwey Männer auf vergoldeten Lehnstühlen sitzen sieht, wovon der eine den Diogenem Cynicum, und der andre den Aristophan vorstellt. Der eine hält einen Discurs in Prosa wider die Schauspiele oder die dramatischen Vorstellungen. Seine Rede ist an das Volk von Athen gerichtet und nach Endigung derselben spielen die Instrumente von neuem. Der zweyte redet, wenn die Reihe an ihn kommt, und zwar zum besten eben derselben theatralischen Vorstellungen. Hierauf kommt eine Person, die in Versen singt, wovon auch einige von dem Chor gesungen werden. Dies wäre der erste Act des Stücks. Es besteht nur überhaupt aus zween, und sie sind alle beyde nach eben demselben Plan verfertigt. Dieser zweyte Act fängt mit einem Concert an. Der Vorhang, welcher niedergelassen war, wird wieder aufgezo-gen: man sieht zween neue Redner: der eine stellt einen Pariser vor, und zeigt die Vorzüge der Stadt

Stadt Paris vor der Stadt London: der zweyte ist ein Engländer und behauptet das Gegentheil. Zwischen ihren beyden Reden oder Declamationen (wie es der Verfasser nennet) findet sich, so wie im ersten Act, ein Zwischenraum, welcher durch eine Instrumentalmusik ausgefüllet wird. Und der zweyte Act endiget sich wie der erste mit einigen Versen, die gesungen werden. Darauf wird ein Epilogus gehalten, und zum Schluß kommt eine Art von Kriegsmusik oder Marsch, oder Fantasie. Der englische Terminus ist: A Flourish. Man erkläre selbigen wie man wolle: so habe ich hier nur überhaupt die Einrichtung der Lustbarkeit des ersten Tages angeführet. Ich werde zu rechter Zeit und am gehörigen Orte einige von denen Stücken anführen, von welchen diese Lustbarkeit nur scheint eine Ankündigung oder Probe gewesen zu seyn.

MDCLVII.

Maskerade, welche verschiedene mal unter der Regierung Carls I. auf dem Theater zu Cockpit in Drury-lane ist aufgeführt worden: allein die nur erst in diesem Jahre gedruckt wurde, und zwar nach dem Tode des Verfassers oder der Verfasser, wenn man demjenigen kann Glauben bey messen, was Langbaine sagt; in den Artikeln des Johann Ford und Thomas Decker oder Decker, woselbst er sie für gemeinschaftliche Verfasser dieses Stücks hält. Sie führt, wenn ich recht davon urtheile, den Titel: **Die Liebeshandel der Sonne.**

NB.

NB. Alles was ich in Ansehung des Dati der ersten Vorstellung dieser Masquerade sagen kann, ist, daß ich bemerke, daß sie wohl eben so alt seyn könnte, als die Masquerade von Thomas Nabbs oder Nabbes, welche im Jahr 1637 vorgestellet wurde. Dem sey wie ihm wolle; so sind dieses doch meines Wissens die beyden ersten Stücke, die man auf ein öffentliches Theater gebracht hat.

MDCLVIII.

Intermezzo, nach dem Langbaine; Gildon aber macht es zu einer Masquerade: dies Stück wurde in diesem Jahr in Octavo gedruckt, unter dem Titel: **Der Streit des Ajax und Ulysses über die Waffen des Achilles**. Sie wurde an einem Privatorte von einigen jungen Edelleuten aufgeführt, und hat den Jacob Shirley zum Verfasser.

MDCLIX.

I. Theatralische Lustbarkeit, nach dem Langbaine, oder nach dem Gildon, **Masquerade**. Sie sagen alle beyde, daß sie in diesem Jahr in 4to gedruckt worden; Jacob sagt, es sey schon im vorigen Jahr geschehen. Sie führt den Titel: **Cupido und der Tod**. Langbaine meldet in dem Artikel von Jacob Shirley, dem Verfasser davon, daß sie zwar nicht öffentlich, aber doch mit Decorationen und sowohl Vocal- als Instrumentalmusik aufgeführt sey.

NB. Ich finde im Jacob (im Artikel von Thomas
mas

mas Betterton) daß der Buchhändler Rhodes, welcher mit einer Gesellschaft von Comödianten des verstorbenen Königs in Verbindungen stand, in diesem Jahr ein Privilegium erhielt, um zu Cockpit in Drury-Lane eine Gesellschaft von Comödianten errichten zu können, er machte den **Thomas Betterton** zum Anführer davon, welcher noch jezo oder vordem sein Schüler gewesen war, und der bald einer der berühmtesten Comödianten von Engelland wurde. Jacob hat dieses, ohne ein Wort davon zu sagen, aus dem Leben des Betterton genommen, welches im Jahr 1710 zu London in Octavo herauskam: ein Werk, welches man eben dem Carl Gildon zuschreibt, den ich mehr als einmal angeführet habe. Ich selbst habe das Buch nicht: allein ich finde es in dem englischen Bayle, bey der Sache, wovon hier die Rede ist, angeführt: in dem Artikel von Betterton, unter dem Buchstaben B. Man hat unter dem Jahr 1656 gesehen, daß, wie Wood sagt, die Oper, welche zuerst von dem Herrn Davenant errichtet, nach Cock-pit in Drury-Lane hernach sey verlegt worden. Wenn sich dieses also verhält: so haben sich nothwendig die Gesellschaft des Ritters Davenant, und die von dem Buchhändler Rhodes noch mit einander vereiniget, ehe der Ritter im Jahr 1662 (wie wir in der Folge sehen werden) ein Privilegium erhielt, vermöge dessen er in dem Hause von Lincoln's-Inn Fields ein Theater errichtete. Jacob sagt unterdessen, daß der Herr Davenant

nant die Acteurs der Rhodischen Gesellschaft nicht eher angenommen, als bis er eben dis Privilegium erhalten. Ich weiß nicht, ob Jacob oder Wood sich irret: allein vom Jacob hat man eben kein gutes Vorurtheil.

2. Ehe man von dem letzten Jahr des Interregni zu dem Jahr der Wiederherstellung der Oper übergeheth, würde es nicht übel seyn, die Titel einiger Stücke anzuführen, welche durch die Lustbarkeit des ersten Tages angekündigt sind: allein da ich die Data der Originaleditionen nicht habe entdecken können, und auch selbst nicht gar zu gewiß bin, ob ich die Titel dieser Editionen kenne: so thue ich besser, wenn ich solches bis auf die folgende Jahre verspare. Ich werde unter den Jahren 1662 und 1663 davon reden.

MDCLX.

Geistliche Maskerade, welche den Titel führet: die Freude der Unterthanen, oder die Wiedergenesung des Königs. Sie ist zu London in Quarto gedruckt und dem General Monck dediciret.

NB. Gildon (unter dem Buchstaben S. von unbekanntem Schriftstellern) sagt, daß Langbaine dieses Stück vergessen habe. Allein ich muthmasse sehr, daß er sich irret, und daß dieses Stück im Grunde eben dasselbe ist, welches Langbaine unter dem Titel: göttliche Maske, in seinen unbekanntem Schriftstellern im letzten Artikel des Buchstaben D. angezeigt hat.

MDCLXII - MDCLXIII.

Zwey Stücke von G. Davenant, welche beyde den Titel führen: *Die Belagerung der Insel Rhodus*. Es sind in Ansehung dieser beyden Stücke einige Anmerkungen zu machen.

Erstens: Nach dem engländischen Bayle, in der Note F. unter dem Artikel von *Betterton* scheint es, daß mit diesen zweyen Stücken das Theater zu *Lincoln's-Inn-Fields*, welches im Jahr 1662 von dem Herrn Davenant unter der Protection des Herzogs von York errichtet worden, eröffnet sey: und Wood führet davon an einem andern Orte, vielleicht zum voraus, eine Edition vom Jahr 1663 an.

Zweytens: Ich erfahre vom *Langbaine*, daß diese zwey Stücke mit zu denen gehören, welche zur Zeit des bürgerlichen Krieges sind aufgeführt worden: welches allem Ansehen so viel heißt als, während des Interregni, und in dem Pallast von *Kutland* auf ebendemselben Theater, wovon ich unter dem Jahr 1656 geredet habe.

Drittens: Er sagt, sie wären damals in der recitativischen Schreibart aufgeführt, und in 4to gedruckt worden, und daß diese Edition von derjenigen ganz verschieden sey, welche zur Zeit herausgekommen wäre, als man sie auf dem Theater des Herzogs von York an dem Ort, welcher *Lincoln's-Inn-Fields* genannt wird, zum Vorschein gebracht hätte. Allein er bemerkt weder den Unterschied dieser beyden Editionen, noch das Jahr, in welchem sie zuerst sind gedruckt worden, noch dasjenige, was man

man unter seinem stylo Recitativo verstehen soll. Ich gestehe es, daß ich den wahren Sinn dieses Ausdrucks nicht habe entdecken können, und daß ich vergeblich so wohl hierüber, als über verschiedene andere Punkte, Leute um Rath gefragt habe, die unendlich mehr davon verstehen als ich.

Viertens: Ich besitze eine Oper von dem Jahr 1692, die den Titel führet: *The Fairy Queen*, und in deren Vorrede der Verfasser mit ausdrücklichen Worten sagt: „daß es niemand läugnen könne, „daß die Belagerung der Insel Rhodus von dem „Ritter Davenant die erste Oper sey, welche „man jemals in Engelland gesehen habe. Und in „der That (fährt er fort) ist sie eine Oper nach „allen Regeln.“ Doch ich wünschte, daß der Verfasser sich ein wenig deutlicher erkläret hätte: denn außer daß die zwen Stücke, (welche unter dem Titel: **Belagerung von Rhodus** verstanden werden), den Nahmen einer Oper nicht führen: so kann man einiger massen daran zweifeln, ob dieser Nahme, der ihnen zwar bis auf einen gewissen Punct füglich zukäme, ihnen dennoch hätte können bengelegt werden, wenn man nemlich den Sinn desselben in dem ganzen Umfange nimmt, der natürlicher Weise damit verbunden wird. Es ist wahr, wenn man sie nach ihren Versarten beurtheilen will: so wird man leicht gnug auf die Gedanken kommen, zu glauben, daß sie dazu sind gemacht worden, um in Musik gesetzt, und vom Anfang bis zum Ende gesungen zu werden. Allein dieser Unterscheid entscheidet die Frage nicht, zumal hier, wo von einem

Poeten die Rede ist, von dem man weiß, daß er in einem epischen Gedichte so gar die vermischten Reime und Verse von verschiedenem Metro gerne eingeführet hätte. Man siehet auch, wenn man seine Belagerung von Rhodus liest (wenigstens in der angeführten Edition seiner Werke, und deren Richtigkeit man in diesem Stück voraus setzen kann) daß in dem ersten Stück, welches man unter diesem Titel versteht, und welches in fünf Entrees eingetheilet ist, die sich mit eben so viel aus verschiedenen Personen bestehenden Chören endigen, keine andre Verse gesungen werden, als die von diesen Chören, und einige von denen aus der zweiten Entree an einem Orte, wo das Chor Antheil am Dialogo hat. Und was das zweite Stück betrifft, welches in fünf Actus eingetheilet ist: so finde ich darinn bis auf dieses, daß es wie das erste in Versen geschrieben ist, deren Reime weder gleich, noch von einem gleichförmigen Metro sind, gar keine Spur von Volkalmusik.

NB. Die Anmerkungen, welche man hier gelesen hat, waren geschrieben, und es blieb mir keine Zeit übrig, um sie umzuarbeiten, als mir bey Gelegenheit einer andern Sache eine Stelle vom Dryden zu Gesichte kam, die hier unsere Aufmerksamkeit verdienet. Ich will sie von Wort zu Wort übersetzen, und nur noch vorher bemerken, daß es der Ritter Davenant ist, von dem Dryden redet. „Es war ihm (sagt er) zur Zeit der Rebellion verboten, Tragödien und Comödien aufzuführen, weil sie etwas an sich hatten, was diesen
„guten

„guten Leuten ein Aergerniß verursachte, und denen
 „es viel leichter war, ihren rechtmäßigen König
 „abzusetzen, als einen lustigen Scherz zu ertragen.
 „Wie er sich nun auf diese Weise gezwungen sahe,
 „seinen Ideen eine andere Wendung zu geben: so
 „führte er **Beyspiele der sittlichen Tugend**
 „ein, die in Versen geschrieben und in der recitati-
 „vischen Schreibart musikalisch aufgeführt wur-
 „den. Er fand in den italiänischen Opern das
 „Muster von dieser Musik und Decorationen, wo-
 „mit er sein Werk ausschmückte: allein er legte
 „seinen Charakteren etwas erhabenes bey, und wenn
 „ich mich nicht irre, so ahmte er hierinn dem Cor-
 „neille und einigen andern französischen Dichtern
 „nach. In diesem Zustande blieb dieser Zweig
 „der Poesie (Dryden redet von der heroischen Co-
 „mödie) bis auf die Zurückkunft des Königs.
 „Und als er damals vermöge einer öffentlichen Au-
 „torität herzhafter geworden war: so verbesserte
 „er seine **Belagerung von Rhodus**, und ließ
 „sie in der Gestalt eines regelmäßigen Dramatis
 „aufführen.“ Diese Stelle ist aus Drydens
Versuch über die heroischen Comödien ge-
 nommen, welchen man zum Anfange seiner beyden
 Stücke **Almanzor** und **Almahide** findet, und
 wovon ich unter dem Jahr 1678 ein paar Worte
 sagen werde. Anjeho aber aufs genaueste die Fol-
 gen zu wissen, welche man aus eben dieser Stelle
 ziehen muß, ist eine Sache, die andere vielleicht
 besser bestimmen werden, als ich es jeho im Stande
 bin. Unterdessen werde ich Gelegenheit haben,

unter den Jahren 1673 und 1685 etwas zu sagen, was sich hierauf bezieht.

MDCLXV.

Tragödie von dem Ritter Robert Howard, unter dem Titel: **Die Königin von Indien.** Sie wurde in einem der vorhergehenden Jahre aufs Theater gebracht, und in diesem Jahr gedruckt. Ich nehme dies aus dem Langbaine. Diesem ist hinzuzufügen: 1) dasjenige, was Gildon sagt, der gegen das Ende dieses Jahrhunderts schrieb, daß diese Tragödie vor kurzem wäre in eine Oper verwandelt worden: 2) dasjenige, was ich jetzt in dem folgenden Artikel werde Gelegenheit haben zu sagen.

MDCLXVII.

2. **Heroische Comödie** von dem berühmten Johann Dryden, welche den Titel führet: **Der Kayser von Indien. . . . oder Fortsetzung der Königin von Indien.**

NB. Ich nenne dieses Stück eine **heroische Comödie**, weil es Dryden selbst in seiner Zuschrift so zu benennen scheint: und ich führe es in diesem Catalogo aus der Ursache an, weil es mir bey nahe eben so sehr die Eigenschaften einer Oper an sich zu haben scheint, als die **Königin von Indien**, wovon es die Fortsetzung ist. Es sind Stücke, die man die in die Classe der **Andromeda** und des **goldnen Vlieses** von Peter Corneille bringen kann.

Langbaine sagt, **der Kayser von Indien** sey im Jahr 1670 gedruckt worden: Gildon folgt ihm, und Jacob sagt, sie sey in diesem Jahr aufgeführt worden. Allein ich finde die Zuschrift

vom

vom 12ten October 1667 datirt, und mein Gedächtniß betriegt mich sehr, wenn ich nicht eine Edition gesehen habe, die das Jahr 1668 auf dem Titel führet. Die Königin von Indien wird von diesen Schriftstellern nur dem Ritter Robert Howard zugeeignet. Allein an der Verrfertigung des ersten Stück's hatte Dryden Antheil gehabt. Er sagt es selbst in dem Discurs, in welchem er das Subject des zweyten erkläret: und er ist mit dem Ritter auf dem Titel der Edition, welche ich vom Jahr 1725 unter seinen andern dramatischen Werken in sechs Bänden in Octavo besitze, genennet.

2. Comödie von eben dem Johann Dryden, unter dem Titel: Das Ungewitter, oder die bezauberte Insel.

NB. Dieses Stück führt schlechtweg den Nahmen einer Comödie: allein Dryden selbst zehlet es anderswo, obgleich nur verdeckter Weise unter die Zahl der Stücke, welche er so beschreibet: ein dramatisches Werk in Versen ohne Reime, und gezieret mit Decorationen, Maschinen, Arien und Tänzen: oder mit andern Worten: eine Vermischung der Tragödie, (wir wollen hinzufügen: oder Comödie) mit der Oper. Man sehe die Vorrede seines Stück's, welches den Titel führt: Albion und Albanicus. Nun findet man unter den Werken dieser Art, daß die eine den Nahmen einer dramatischen Oper zum Titel führet, und eine andre hingegen nur schlechtweg Oper genennet ist. Diejenige, wovon hier jetzt die Rede ist, unterscheidet

det sich nur dadurch, daß sie im Grunde eine Comödie, und nicht durchgehends in Verse gebracht ist. Die Anzahl der Verse, die gesungen werden, beläuft sich ohngefähr auf zwey hundert, und die letzte Scene ist fast ganz und gar in Musik gebracht. Dieses Stück ist übrigens eben so wenig vom Dryden ganz allein fertig, als vom Herrn Davenant, wie Wood es voraussetzet. Der Herr Davenant hat Antheil daran gehabt, und Dryden erkennet es in seiner Vorrede für das seinige. Wenn ich in Ansehung des Dati dieses Stückes dem Wood, Langbaine, Gildon und Jacob hätte folgen wollen: so würde ich es bis auf das Jahr 1676 verspart haben. Allein die Vorrede davon ist vom zwenten December 1669 datirt. Und der Epilogus fängt mit drey Versen an, die meiner Meynung nach deutlich zu verstehen geben, daß es von 1667 sey. Ist dieses, so steckt nothwendig ein Irrthum in der gemeinen Meynung, nach welcher man ein Stück von 1669 unter dem Titel: *The Wild Gallant*, für den ersten theatralischen Versuch des Dryden hält. Es ist wahr, daß Dryden selbst in der Vorrede seines *Wild Gallant* von diesem Stück als seinem ersten Versuch spricht. Allein wenn man dieses nach dem genauesten Wortverstande nehmen soll: so muß wenigstens dieses Stück zwey oder drey Jahr eher componirt, und aufs Theater gebracht seyn, als man es sich einbildet. Dem sey wie ihm wolle, so will ich hier die drey Verse anführen, wovon ich bey Gelegenheit des Stückes, das *Ungewitter*, geredet habe.

Gallants, by all good signs it does appear,
That Sixty Seven's a very damning Year,
For Knaves abroad, and for ill Poets here.

„Ihr junge Herren, alle Dinge zeigen an, daß
„das Jahr 67 ein verdammtes Jahr ist für aus-
„wärtige Schelme und inländische Poeten.“

MDCLXVIII - LXXI.

Comödie von Dryden, unter dem Titel:
Der verstellte Astrologe. In diesem Stück
sind einige Tänze, einige kleine Arien und ein Ge-
spräch, welches gesungen wird. Nach dem Lang-
baine ist es im Jahr 1671. in Quarto gedruckt.
Ich muthmasse aber, daß es, wo nicht gedruckt,
doch wenigstens eher verfertiget und aufgeführt ist.
Allein der Verfasser hat sie ganz gewiß nur erst den
7ten April im Jahr 1668. dem Herzoge von New-
castle zugeeignet, welches eben der Tag war, an
welchem der Herr Davenant verstarb, und dessen
Tod er in der Zuschrift erwehnet.

MDCLXXIII.

1. Comödie, oder wie Langbaine sie nennet:
Tragi-Comödie von Dryden, unter dem Ti-
tel: die Heirath nach der Mode; sie ist in
diesem Jahr in Quarto gedruckt. Es sind in die-
sem Stück einige Arien, Tänze und Masken.

2. Tragödie von eben demselben, und
in diesem Jahre in Quarto gedruckt unter dem Ti-
tel: die Grausamkeiten der Holländer ge-
gen die englischen Kaufleute. Es ist mit
Tänzen untermischt und ein Hochzeitgedicht von

vier und zwanzig Versen nebst einem andern Stück welches eben so lang ist, werden darinn gesungen.

3 = 5. Drey Stücke von dem Ritter Wilhelm Davenant, die mit seinen übrigen Werken in Folio gedruckt sind und sich in der Edition befinden, die davon in diesem Jahre oder gegen das Ende des vorigen herauskam: zu verstehen vier oder fünf Jahr nach seinem Tode. Ich werde die Titel dieser drey Stücke so gleich anführen, nur muß ich vorher ein paar Worte sagen. Es befindet sich unter den Werken des Herrn Davenant eine Art von dramatischer Rapsodie unter dem Titel: Das zu verpachtende Theater. Es ist weniger ein Stück von fünf Handlungen als von fünf Partien, die fast alle können angesehen werden, als wenn eine jede ein besonders Stück ausmache. Aber zu wissen, auf was für eine Weise sie mit einander verbunden sind, und ob diese Verbindung auf eine sinnreiche Art geschehen sey, dis gehöret nicht zu meinem Endzweck. Das was ich hier bemerken muß, ist, daß der größte Theil dieser Stücke, wenn wir uns darinn auf dem Langbaine beziehen, unter die Zahl derjenigen gehören, die während des Interregni waren gespielt worden; daß diejenigen, welche den zweyten, dritten und vierten Act ausmachen, von der Art sind, daß sie in diesem Catalogo müssen angeführet werden, und daß die beyden letzten dieser drey Stücke zur Zeit ihrer ersten Vorstellung oder vielleicht bald hernach in Quarto besonders sind gedruckt worden. Dis ist wenigstens dasjenige, was man aus dem, was
Lang.

Langbaine, bey dem Stück; das zu verpachtende Theater saget, schliessen muß. Wenn ich die Titel und Data dieser Original-Editionen hätte genauer entdecken können, so würde sie der Leser weiter oben in ihrer gehörigen Ordnung gefunden haben. Allein in Ermangelung dessen, wird er sich damit begnügen, alles das hier zu finden, was ich aus der Edition, wovon ich geredet habe, und die nach dem Tode des Verfassers herausgekommen, ziehen kann.

1. Der 2te Actus von dem Stück unter dem Titel: das zu verpachtende Theater. Dieser Actus hat keinen besondern Titel, allein wenn man es liest, so sieht man, daß es ein von des Moliere's Sganarelle nachgeahmtes Possenspiel ist, die Personen sind als Franzosen vorgestellt, die nach ihrer Art englisch reden, und am Ende ein Rondeau tanzen, wozu sie sich selbst gewisse Strophen eines Liedes singen.

2. Der 3te Actus von dem zu verpachtenden Theater, führet den besondern Titel: die Geschichte des Ritter Franz Drake, sowol durch Instrumental- und Vocalmusik, als auch durch die perspectivische Kunst in den Decorationen ausgedrückt ꝛc. Dieses Stück ist in sechs Entrees abgetheilet und scheint dazu gemacht worden seyn, um vom Anfang bis zu Ende gesungen zu werden.

3. Der 4te Actus des zu verpachtenden Theaters, führet den Titel: die Grausamkeit der Spanier in Peru. Dieses Stück ist
wie

wie das vorgehende in sechs Entrees abgetheilet, und ganz und gar in Versen, wovon aber nur ein Theil zum Declamiren gemacht zu seyn scheint, obgleich zu glauben steht, daß das ganze Stück vielmehr gesungen worden, und daß dieses in einem eigentlichen Recitativ nach dem italiänischen Geschmack, oder in einer notirten Declamation nach Art der Alten, bestanden habe.

NB. Das was ich hier gesagt habe, soll dazu dienen, die Schwürigkeiten, wenigstens zum Theil zu heben, die ich unter dem Jahr 1656. angezeigt habe. Bey der Durchlesung des zu verpachtenden Theaters habe ich im ersten Act eine Stelle gefunden, die meiner Meinung nach deutlich zu verstehen giebt, daß hier das Wort **Recitativische Schreibart** eben so viel bedeutet als **Recitativ** der italiänischen Oper. Allein auf diese Weise ist zu verstehen, daß die zwente Partie der Belagerung von Rhodus ganz und gar Recitativ sey, und daß in der ersten Partie, eben so wie in den zwey letzten Stücken, wovon ich die Titel angezeigt habe, alles das was bemerkt ist, um gesungen zu werden, von dem übrigen nicht weiter unterschieden ist, als die Musik der Arien sich von derjenigen, die nur schlechtweg Recitativ genennet ist, unterscheidet.

MDCLXXIV.

Oper, unter dem Titel: **Uriadne**, oder die **Vermählung des Bacchus**, eine gesungene Vorstellung aus dem Französischen übersetzt vom Herrn P. P. in Musik gebracht vom Herrn Grabut, Königlichem Capell

Capellmeister, aufgeführt von der Königlich-musikalischen Akademie, auf dem Königlich-Theater zu Covent-Garden, in Quarto gedruckt zu Londen, und Carl dem II. dediciret. Ich nehme dies aus dem Langbaine; es wird vielleicht zur Sache dienlich seyn, seine eigene Worte herzusetzen. Hier ist das, was er von diesem Stücke in seinem Artikel von ungenannten Autors saget.

Mein Herr P. P.

The Author of an Opera, called Ariadne, or The Marriage of Bacchus, being a vocal Representation, translated out of French, and put into Musik by Mr. Grabut, Master of His Majesty's Musik; and acted by the Royal Academy of Musik, at the Theatre Royal in Covent-Garden, printed 4r. Lond. 1674. and dedicated to King Charles the second.

Dieser Herr Grabut, der die Musik von diesem Stück componirt hatte, war von Geburt ein Franzose. Dryden redet von ihm in der Vorrede seines Stücks, das den Titel führet: Albion und Albanus, und er macht ihm mit einer Art von Entzückung die größten Lobeserhebungen; dis geschieht nicht, sagt er, um ihn zu schmeicheln, sondern um ihm Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, indem es unter gewissen englischen Tonkünstlern und ihren Schülern, die jenen in ihrer Beurtheilung nachahmen, einige giebt, denen es hinreichend genug ist, daß ein Mensch ein Franzose sey, um dadurch eine Partie aufzurichten, die boshafter
Weise

Weise daran arbeitet, ihn in übeln Ruf zu bringen.

Da hier dieses Stück, meines Wissens, das erste ist, welches man unter dem Namen einer Oper auf das englische Theater gebracht hat: so habe ich alle meine Kräfte angewandt, um mich in den Stand zu setzen, davon einen deutlichern Begriff zu geben, als der ist, den man sich bey der bloßen Durchlesung des angeführten Titels davon machen kann. Aus dieser Ursache wäre es nothwendig gewesen, daß ich das Stück gesehen hätte, allein, obgleich ich aller meiner Mühe, ist es mir unmöglich gewesen, es zu Gesicht zu bekommen.

MDCLXXV.

1. *Maskerade*, die den Titel führet: *Calisto*, oder die tugendhafte *Nymphe*. Sie ist verschiedene mal bey Hofe von Personen vom Stande aufgeführt worden; sie hat einen Prologum und zwischen den Handlungen wird gesungen; zu London wurde sie in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Man sehe hievon den *Langbaine*, unter dem Artikel von *Johann Crown*, dem Verfasser des Stücks.

2. Oper, von *Thomas Shadwell*, unter dem Titel: *Psyche*, aufgeführt auf dem Theater des Herzogs von York und in London in diesem Jahr in Quarto gedruckt. *Langbaine*, Art. von *Shadwell*.

3. *Comische Oper*, von *Thomas Duffet*, und in diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt. Ich glaube unter dem Nahmen einer comischen Oper

Oper das Stück dieses Verfassers ankündigen zu können, das den Titel führet: **Das Ungewitter um zu lachen**, oder **das bezauberte Schloß**. Es ist eine Parodie des Ungewitters von Dryden, wovon ich unter dem Jahr tausend sechs hundert und sieben und sechzig geredet habe, und welches auf dem Theater des Herzogs von York vielen Beyfall fand. Die Mißgunst, welche durch diesen Beyfall bey den Comödianten vom Königlichen Theater erregt wurde, gab zu dieser Parodie Anlaß; sie wurde auf dem Königlichen Theater aufgeführt, allein es scheint, daß der Verfasser nicht Ursache gehabt habe, sich über den Beyfall, den sie erhielt, Glück zu wünschen. Man sehe hievon den Langbaine, Art. von Duffet.

MDCLXXVI.

Maskerade, von eben demselben, unter dem Titel: **Triumph der Schönheit**; sie ist von den Pensionairs einer Schule zu Chelsen aufgeführt worden, und in diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt.

NB. Dieses Stück findet sich im Gildon, welcher bemerkt, daß es Langbaine vergessen hat. Vielleicht hat es dieser nur für eine neue Auflage des Triumphs der Schönheit des Jacob Shirley vom Jahr 1646. gehalten, und daß sie Duffet etwa veranstaltet hätte.

MDCLXXVII.

1. **Oper**, nach dem Gildon, oder **dramatische Oper**, so wie Jacob will; oder endlich nach des Langbaine seiner Meynung, **Tragödie**, die vermöge

vermöge ihrer Decorationen und Maschienn verdienen, unter die Zahl der Opern gesetzt zu werden; das Stück führet den Titel: *Circe*, ihr Verfasser ist *Carl Davenant*, Doctor der Rechte, und ein Sohn des Ritters *Wilhelm Davenant*, sie ist auf dem Theater des Herzogs von York aufgeführt, und zu London im Jahr 1677. in Quarto gedruckt.

NB. Ich entsinne mich, davon eine Edition gesehen zu haben, die zwar den Nahmen einer Oper nicht führte, allein, die bis auf diesen Punkt, eben so sehr eine Oper war, als viele andere Stücke die diesen Nahmen führen. Ausser den Decorationen und Maschinen hätte hier Langbaine sollen eine beträchtliche Anzahl gesungener Verse anmerkt haben.

2. *Tragödie*, von *Dryden*, unter dem Titel: *Die tyrannische Liebe*; aufgeführt auf dem Königlichen Theater, und nach dem Langbaine, in diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt.

NB. *Gildon* und *Jacob* datiren sie von tausend sechs hundert neun und siebenzig, allein in arabischen Ziffern, und sie sagen nicht, daß Langbaine sich geirret habe. In dieser *Tragödie* ist ein Ballet, einige Chansons und ein gesungenes Gespräch zwischen zweien Personen, die auf Wolken scheinen getragen zu werden.

MDCLXXVIII.

1. u. 2. *Zwey Stücke* von *Dryden*, unter dem Titel: *Almanzor und Almahide*, oder die *Eroberung von Grenada durch die Spanier*,
in

in zwei Parthien abgetheilet: auf dem königlichen Theater aufgeführt, und in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Langbaine, Gildon und Jacob stimmen hierinn überein: nur mit dem Unterschied, daß Langbaine die Vorsicht gebraucht, seinen Lesern zu sagen, daß er nur eine dritte Edition anführe. — In dem ersten Stück findet man ein Ballet und an zweien Stellen verschiedene Strophen zum Singen. In dem zweiten ist ein Dialogue, den man singt.

3. Comödie von ebendenselben, unter dem Titel: der Ritter Martin Marsall, oder die verstellte Unschuld, auf dem Theater vorgestellt und in diesem Jahr in Quarto gedruckt.

4. Comödie von ebendenselben, unter dem Titel: die Liebe in einem Nonnenkloster.

NB. Die Vocalmusik in diesen beiden Stücken ist nicht so beträchtlich, daß ich sie nicht hätte sehr wohl mit Stillschweigen übergehen können, so wie ich eine Menge anderer mit Fleiß übergehe, um dieses Register nicht zu weitläufig zu machen. Allein ich habe geglaubt, wenigstens einige von dieser Art anführen zu müssen, bey deren Gelegenheit ich anmerken könnte, daß es zu weitläufig seyn würde, sie alle anzuführen: und dies sind diese von Dryden, zu welchen ich mich entschlossen habe, entweder weil sie die einzigen sind, die ich wirklich besitze, oder weil es mir geschienen hat, daß sie ganz natürlicher Weise noch einige andere von eben dem Verfasser begleiteten, wie zum Exempel sein Ur-gewitter, und von welchen die Titel fast nothwendig in dieses Register gehörten. Meine Absicht

ist, indem ich von diesen Stücken rede, den Leser zu überzeugen, daß der Geschmack der Engländer an der Vocalmusik ein herrschender Geschmack auf ihrem Theater sey.

5. Oper von Dryden, unter dem Titel: **der Stand der Unschuld, und der Fall des Menschen.** Nach Langbaine ist sie in diesem Jahr in Quarto gedruckt.

NB. Es scheint aus der Vorrede dieses Stück's, daß es nicht auf das Theater gebracht worden sey, und aus dem Stücke selbst ist zu muthmassen, daß es nicht dazu gemacht sey, um ganz und gar in Musik gebracht zu werden. Nichts destoweniger führet es auf dem Titel schlechtweg den Nahmen einer Oper.

6. Zwischenspiel, unter dem Titel: **die Belustigung von Huntington.** Geschrieben von W. M. und in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Man sehe hievon den Gildon, von unterschobnen Verfassern pag. 151. oder auch den Jacob unter dem Buchstaben H. von Anonymen.

7. Moralisches Zwischenspiel, unter dem Titel: **der Verräther seiner eigenen Person, oder das menschliche Herz als der grösseste Feind von sich selbst.** In einem Collegio oder öffentlichen Schule von den Schülern aufgeführt und zu Oxford in diesem Jahr gedruckt. S. Langbaine, ungenannte Verfasser unter dem Buchstaben L.

NB. Der Titel dieses Stück's, so wie ihn Langbaine angiebt, bemerkt, daß es in heroischen Versen

geschrieben sey, zu verstehen in sechsſylbigten, und wo immer zween Verse sich hinter einander reimten. Hier wird keines Gesanges gedacht. Allein außer daß man in andern Stücken, die gleichfals in heroischen Versen geschrieben sind, eine Vermischung von gesungenen Versen findet: so ist auch der Titel von dieser Oper durch dasjenige merkwürdig, was er uns von den Zwischenhandlungen verspricht, deren Nahme wahrscheinlicher Weise etwas in dem Geschmack der Maskeraden ankündigt: als Stücke, in welchen, wie ich glaube, beständig Musik angebracht wird.

8. Scherzhafte, Oper von Thomas Duffet, unter dem Titel: Die verführte Psyche, aufgeführt auf dem königlichen Theater, und zu London in diesem Jahr in Octavo gedruckt.

NB. Es scheint aus dem Titel dieses Stückes im Langbaine, daß es den Nahmen einer Comödie führet. Allein gleich nach dem Titel nennet er es eine scherzhafte Oper. Es ist eine Parodie von der Psyche des Schadwell. Sie wurde aus eben dem Grunde, wie das Ungewitter um zu lachen, verfertigt und auf das königliche Theater gebracht. Man sehe unten die No. 2. und 3. vom Jahr ein tausend sechs hundert fünf und siebenzig.

9. Oper, unter dem Titel: Brutus von Alba, vorgestellet auf dem Theater des Herzogs von York, und in diesem Jahr in Quarto gedruckt.

NB. Langbaine, Gildon und Jacob kommen darinn überein, daß sie dieses Stück unter die Zahl

derer von Tate sehen. Allein der erste giebt dem Poeten den Taufnahmen Nathanael, und die beyden andern Nahum. Langbaine nennet das Stück gar eine Tragödie; die andern nennen es eine Oper, und es scheint einigermaßen, daß sie Recht haben. Ich werde Gelegenheit haben unter dem Jahr 1696. noch ein paar Worte hievon zu sagen.

MDCLXXIX.

1. Oper, von einem mit Nahmen Eduard Eccleston, unter dem Titel: die Sündfluth Noah, oder der Untergang der Welt. Sie ist in diesem Jahr in Quarto gedruckt: einige Jahre hernach kam sie unter einem etwas verschiedenen Titel zum Vorschein, und nachgehends erschien sie wieder unter ihrem ersten Titel.

NB. Langbaine, von dem ich diesen Artikel borge, sagt nicht, daß das Stück jemals vorgestellet sey. Ich rede davon als von einem Werke, welches von eben derselben Gattung ist, als der Stand der Unschuld von Dryden, nur daß es weit unter seinem Muster ist.

2. Tragische Comödie von Dryden, vorgestellet auf dem königlichen Theater, und betitelt: die heimliche Neigung, oder die Königin Tochter, zu London in Quarto gedruckt.

NB. Dieses Stück findet nur Platz in diesem Catalogo, wie einige andere von Dryden, wovon ich unter dem Jahr 1678. Num. 4. geredet habe.

3. Tragödie, verfertiget von Dryden und Lee, unter dem Titel: Oedipus, vorgestellet auf dem

dem Theater des Herzogs von York, und in diesem Jahr zu London in Quarto gedruckt. Ich finde in diesem Stück eine Art von Hymne an den Apollo die gesungen wird: und Verse, die als eine Heraus- rufung und mit einem Chor gesungen werden.

4. **Tragödie**, von ebendenselben; sie ist auf eben dem Theater aufgeführt, und in demselben Jahr unter dem Titel: **Troilus und Creside**, oder die zu spät erkannte Wahrheit gedruckt. Es wird nur eine Stelle darinn gesungen.

NB. Ich habe davon eine Edition vom Jahr ein tausend sechs hundert fünf und neunzig, die man sehr leicht für die erste halten würde. Allein wenn sie es wirklich wäre, so hätte sie Langbaine nicht anführen können, unterdessen führt er sie doch an. Sein Buch kam im Jahr ein und neunzig zum Vorschein.

MDCLXXX.

Comödie, von ebendenselben und auf eben dem Theater vorgestellt, unter dem Titel: **Der von seiner unterhaltenen Beyschläferin betros- gene Liebhaber**: es ist ein mit Gesang ver- mischtes Stück.

MDCLXXXI.

Tragische Comödie von ebendenselben; auf eben dem Theater aufgeführt, und zu London in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Sie führt den Titel: **Der andächtige Spanier**, oder die dop- pelte Entdeckung. Es werden darinn, so wie in der vorigen, einige Stellen gesungen.

J 3

MDCLXXXII.

MDCLXXXIII.

Tragödie, verfertigt von Dryden und Lee, unter dem Titel: **Der Herzog von Guise**, zu London in diesem Jahr in Quarto gedruckt, und von den königlichen Bedienten aufgeführt. Es ist darinn ein Lied und ein Schäfergespräch, welches man singt.

NB. Langbaine datirt diese Tragedie von tausend sechs. hundert drey und achtzig in arabischen Ziffern, und Jacob giebt eben so wie Gildon eben dasselbe Datum davon an. Allein ich argwohne, daß Langbaine oder sein Drucker aus Versehen eine drey statt einer fünf wird gesetzt haben. Der Titel **königliche Bediente**, den man den Acteurs beylegt, scheint mir die Regierung Jacobs des II. anzudeuten, der, wie bekannt ist, im Jahr fünf und achtzig den Thron bestieg.

MDCLXXXIV.

Maskerade, von Richard Fleknoe, unter dem Titel: **Die Vermählung des Oceans und Großbritanniens**.

NB. Ich weiß nicht, ob dieses Stück jemahls aufgeführt ist, und eben so wenig ist es mir bekannt, in welchem Jahr es eigentlich durch den Druck zum Vorschein gekommen. Allein so viel ich davon nach der Zeit, in welcher der Verfasser gelebt und seine übrige Werke herausgegeben hat, urtheilen kann: so muß es noch vor dem Ende der Regierung Carls des II. gemacht worden seyn. Und anjeho kommen wir auf das letzte Jahr dieser Regierung.

MDLXXXV.

MDCLXXXV.

1. **Possenspiel von Nahum Tate**, worinn einige Lieder in Musik gesetzt sind, mit dem Generalbass für die Theorbe oder für die Violine, aufgeführt von den königlichen Bedienten, gedruckt in Quarto in diesem Jahr, und führet den Titel: *A Duke and no Duke.*

NB. Ich habe hier unten bey Gelegenheit des ersten Stücks von 1656. gesagt, daß es mir vorfame, als wenn ich einige Possenspiele gesehen hätte, die mit Liedern vermischt wären. Dies ist eines von dieser Art, wenigstens ist mir der Titel davon durch den Langbaine oder Gildon bekannt: und ich erinnere mich sehr wohl, noch eine andere gesehen zu haben, wovon ich in der Folge reden werde, wenn ich anders jemahls eine Fortsetzung dieses Registers in Ansehung der Stücke des jetzigen Jahrhunderts herausgebe.

2. **Oper von Dryden**, unter dem Titel: **Albion und Albanius**, in Musik gebracht von eben dem **Grabut**, von welchem ich unter dem Jahr tausend sechs hundert vier und siebenzig geredet habe. Sie ist auf dem Theater der Königin in Dorset-Garden aufgeführt, und zu London in diesem Jahr in Folio gedruckt. Sie besteht aus drey Handlungen, sie ist ganz in Versen geschrieben, und vom Anfang bis zum Ende in Musik gesetzt.

NB. Durch die Anmerkung, welche sich in der Vorrede dieser Oper befindet, scheint es, daß sie, wenn man einige Verse, die nachhero sind hinzugefügt worden, ausnimmt, vor dem Tode Carls II. sey verfertigt

tiget, und in seiner Gegenwart aufgeföhret worden, allein nicht öffentlich, wenn ich anders die Sache recht verstanden habe: doch dies ist nicht sehr wichtig. Es würde mir ein wenig mehr daran gelegen seyn, dasjenige gut zu verstehen, was der Verfasser am Ende der Vorrede selbst in Ansehung der Neuigkeit seiner Unternehmung sagt. Wir wollen seine Worte übersetzen: „Obgleich der Componist von „dieser Oper viel Feinde hat, und obgleich ihm viele „von seiner Profession zuwider sind: so zweifle ich „doch beynahe nicht, daß dies übereilte Urtheil, welches ihn verdammt, nicht zuletzt sollte zu seinem „Vortheil gereichen. Der größte Theil der Zuhörer ist selten sehr gelehrt in der Musik: allein er ist allezeit unpartheyisch: und wenn die Musik, die gut componirt und aufgeföhret wird, einmal gefallen kann: so werden diejenigen, denen sie gefällt, wohl Verstand genug haben, um sich nicht von denen hintergehen zu lassen, welche sie überreden möchten, sich von dem Vergnügen, welches sie ihnen giebt, los zu machen. Die Neuigkeit der Unternehmung ist alles, was man nur wagen kann. Als die Opern in Frankreich eingeföhret waren, erhielten sie nicht gleich den größten Beyfall. Unterdessen wurden sie doch von Tag zu Tage beliebter: und es geschah auf diese Weise, daß sie stufenweise den hohen Grad der Achtung erhielten, die ihnen, wie man weiß, noch anjeko erzeigt wird. Ich gestehe es, die Engländer haben nicht überhaupt, so wie die Franzosen, einen gewissen Geschmack an der Musik; allein

„allein sie haben dessen ohngesachtet nicht unterlassen das Ungewitter und einige andre Stücke, die diesem folgten, günstig genug aufzunehmen; wiewohl diese letzten weder so gut geschrieben, noch in Musik gebracht waren, als die, wovon jetzt die Rede ist.“ Wer würde sich bey Lesung dieser Worte nicht einbilden, daß die Oper Albion und Albanus das erste Stück sey, welches man in Engelland von denen gehabt, welche ganz und gar gesungen werden? Und wie wird hiemit dasjenige übereinstimmen, was Dryden selbst, wie wir gesehen haben, im Jahr tausend sechs hundert acht und siebenzig von gewissen Stücken des Herrn Davenant gesagt hat, die zur Zeit des Interregni in recitativischer Musik sind componirt und aufgeführt worden; zumahl wenn man diesem dasjenige hinzusetzt, was ich in Ansehung der Vermischung der Arien und des Recitativs in eben diesen Stücken, am Ende meiner Anmerkungen über das Jahr tausend sechs hundert drey und siebenzig angemerkt habe? Vielleicht hat er das Stück, wovon hier die Rede ist, nur in Ansehung der Musik als etwas neues angesehen: wahrscheinlicher Weise war die Musik eines französischen Componisten wie des Grabut, nicht in dem italiänischen Geschmack. Allein außerdem daß der Unterschied dieses doppelten Geschmacks hier nicht wichtig genug zu seyn scheint, und daß Dryden selbst nichts davon sagt, war es denn nicht auch Grabut, der die Musik von der Oper Ariadne im Jahr tausend sechs hundert vier und siebenzig gemacht hatte?

Alles was ich hiebey zum Vorthell des Dryden sagen kann, ist, daß, da ich weder diese Oper noch einige andere, die ihr folgten, gesehen habe, ich vielleicht mein Urtheil aussetzen muß. — Uebrigens wollen wir noch, ehe wir zu einem andern Artikel übergehen, bemerken, daß in Ansehung der Erfindung, Direction und Beschreibung der Decorationen von der Oper **Albion und Albanus**, der Poet dem **Thomas Betterton** alles rühmlich zuerignet. Diesen geschickten Comödianten, der natürlicher Weise ein Talent zu dergleichen Sachen besaß, hatte Carl der II. nach Paris geschickt, um sich durch die Kenntniß der französischen Opern noch mehr zu formiren. Man sehe den englischen **Bayle**, Artikel von Betterton, Note F. Dieser Artikel, um es beyläufig zu sagen, ist vom Herrn **Lockmann** verfertiget und enthält einige Particularitäten, die er von guter Hand hatte.

3. **Dramatische Oper von Dryden**, die zu gleicher Zeit mit der vorigen oder beynahе um die Zeit componirt wurde; allein der Titel davon wird sich besser fürs Jahr tausend sechs hundert ein und neunzig schicken.

MDCLXXXVIII.

Comödie, von Thomas Durfey, mit Liedern, welche von **Heinrich Purcell** in Musik gebracht sind. Sie ist in diesem Jahr in Quarto gedruckt, und der Titel davon bedeutet, wenn ich mich nicht irre, so viel als: **Der etwas gewordene Narr**. Die Königlichen Bedienten haben sie auf dem Theater

Theater der Königin in Dorset-Garden aufgeführt. S. Langbaine.

MDCXC.

1. Oper, gedruckt in diesem Jahr in Quarto zu London, und führet den Titel: Die Prophetin oder Historie des Diocletian. Man sehe Gildon, und im Langbaine den Artikel von Fletcher und Beaumont, als den ursprünglichen Verfasser von diesem Stücke, dem man hernach die Form und den Nahmen der Oper gab; und dies geschahe durch Dryden, wenn man dem Langbaine glaubet; glaubt man aber dem Gildon, so hat sich jener geirret. Gildon versichert, daß man an statt Dryden den Betterton nennen müsse.

2. Oper, unter dem Titel: Brutus von Alba, oder der Triumph der Augusta, (und nicht Augusts, wie Gildon und Jacob sagen. Nach diesen beyden Schriftstellern ist sie von diesem Jahre; allein ich glaube, daß man sie sechs Jahr tiefer setzen muß, nemlich unter das Jahr tausend sechs hundert sechs und neunzig.

MDCXCI.

1. Comödie, von Dryden, unter dem Titel: Amphytrion, vorgestellet auf dem Königlichen Theater, und in Quarto zu London im Jahr tausend sechs hundert ein und neunzig gedruckt, wie Langbaine sagt, und dem hierinn von den übrigen nicht widersprochen wird. In dieser Comödie befinden sich einige Tänze, zweyen Lieder und ein Schäfer,

Schäfergespräch, das gesungen wird. Die Musik ist von Heinrich Purcell.

NB. Ich setze voraus, daß Langbaine sich nicht geirret, und daß er wirklich das Jahr tausend sechs hundert ein und neunzig auf dem Titel der Original-Edition gefunden hat. Allein es ist wahrscheinlich, daß das Jahr tausend sechs hundert ein und neunzig nur zum Voraus darauf sey gesetzt worden. Wenigstens sehe ich aus meiner Edition, daß die Zuschrift vom 24sten October 1690 datirt ist. Wenn alle Zuschriften auf diese Art datirt wären, so würden vielleicht in Ansehung des wahren Dati verschiedener andern Stücke einige Beobachtungen zu machen seyn. Das Stück kam während der Zeit, da des Langbaine sein Werk gedruckt wurde, zum Vorschein. Er zeigt nur in einem Anhang den Titel davon an, und gedenket desselben als eines ganz neuen Stückes. Der Titel seines Buchs ist von eben dem tausend sechs hundert ein und neunzigsten Jahre datirt.

2. Dramatische Oper, von eben demselben, unter dem Titel: *der König Arthur*, aufgeführt auf dem Theater der Königin, von den königlichen Bedienten, und nach dem Bildon und Jacob, in diesem Jahr gedruckt.

NB. Dieses Stück war in dem Sterbejahr *Carls II.* fertiget worden. Der Verfasser kündiget es für das Theater an, und brachte es sieben Jahre hernach, wiewol unter einer veränderten Gestalt, zum Vorschein. Die Oper *Albion und Albanus* war ihrem Ursprung nach nur ein Prologus

logus von dieser, die den Titel führt: der König Arthur. Diese beyde Stücke machten also nur eins aus, und mußten zusammen aufgeführt werden, als der Verfasser den Prologum davon absonderte, ihn verlängerte und ein besonders Stück daraus machte, welches im Jahr 1685. mit einer Vorrede erschien, in welcher von seiner ersten Bestimmung und von dem Stück, für welches dieser Prologus war gemacht worden, geredet wird. In eben dieser Vorrede wird es als eine Vermischung von Tragödie und Oper definiert: A Tragedy mixt with Opera. Es ist eine in fünf Handlungen abgetheilte dramatische Fabel, die so wie die mehresten Tragödien hauptsächlich in zehnsylbigen Versen ohne Reime geschrieben ist; die aber wegen der beständigen Vermischung von solchen Sachen, die eigentlich zu einer Oper gehören, merkwürdig ist; als übernatürliche Personen, Zaubereien, Decorationen und Maschinen, da wo es sich schickt, und endlich sowol Vocal- als Instrumentalmusik. Es werden darinn ohngefähr drey hundert und fünfzig Verse gesungen. Purcell hatte die Musik dazu verfertiget. Man sehe die Zuschrift. Gildon nennet dieses Stück schlechtweg eine Tragödie, allein er sagt, daß die Musik und Maschinen den hauptsächlichsten Vorzug desselben ausmachen. Langbaine redet ganz und gar nicht davon. Wahrscheinlicher Weise wird sie nur erst nach der Herausgabe seines Buchs seyn zum Vorschein gekommen.

MDCXCII.

1. **Tragödie**, von Dryden, unter dem Titel: **Cleomenes oder der Spartanische Held**, aufgeführt auf dem Königl. Theater, und nach Gildon in diesem Jahre in Quarto gedruckt. Dieses Stück ist eins von denen, die zwar an der Natur der Oper Theil haben, allein nicht genug, um den Namen davon zu führen.

NB. In der Edition, die ich von den Werken des Dryden besitze, findet sich dieses Stück zwischen den beyden vorhergehenden; und ich bemerke sogar, daß dies wahrscheinlicher Weise die eigentliche Stelle dieses Stücks sey, wenn man nemlich nach der Zeit seiner Vorstellung rechnet. Allein übrigens glaube ich nicht, daß man in Ansehung der chronologischen Ordnung der Stücke sich auf diese Edition verlassen kann. Es ist dem Herzog von Newcastle durch den berühmten Wilhelm Congreve zugeeignet, und wird gemeiniglich die Edition des Congreve genennet; dies giebt ihr einen Werth. Man kann ein vortreflicher Poet, ein vortreflicher Schriftsteller und ein mittelmäßiger Herausgeber seyn. Ein Poet von der ersten Classe muß sogar darnach streben, daß das Publicum es empfinde, daß die Edition, die er ihm giebt, weit über die geringe Mühe und Ehre erhoben ist, die darinn bestehet, genau, scharfsinnig, nützlich, aufmerksam und zuvorkommend in den Sachen zu seyn, die das Publicum von einem Herausgeber verlangen kann.

2. **Oper**,

2. Oper, ohne Nahmen des Verfassers, unter dem Titel: Die Königin der Feyen, aufgeführt auf dem Theater der Königin von den Königlichen Bedienten, und in Quarto gedruckt zu London 1692.

NB. Es befindet sich in dieser Oper etwas Prosa, und ich glaube sogar, daß der größte Theil der Verse nicht in Musik gebracht worden sey. Unterdessen glaube ich darinn, ausser denen Stellen die zum Singen bemerkt sind, und als Arien müssen betrachtet werden, noch einige andre zu bemerken, die man wenigstens als Recitative gesungen hat. Von allen übrigen Seiten betrachtet, ist es eine förmliche Oper. Gildon bemerkt, daß der Stoff zu diesem Stück aus einer Comödie des Shakespear entlehnet sey. Allein ich finde es nirgends, wer dieser Comödie die Form einer Oper gegeben hat. Ich habe einige Ursachen zu argwohnen, daß es Betterton vielleicht durch Behülfe eines seiner Mitbrüder sey. Die Vorrede scheint im Nahmen der Comödianten oder Direktors des Theaters geschrieben zu seyn. Sie sagen darinn, daß sie gern in London die Oper auf eben den Fuß sehen wolten, als sie in Paris ist, und sie laden das Publicum ein, sie hierinn zu unterstützen. Unterdessen redet der Verfasser der Vorrede auch in seinem eignen Nahmen. Er redet von seinem Ausenthalt in Frankreich, und sagt, daß er daselbst erfahren habe, daß der Cardinal Richelieu der erste gewesen, der die Opern in diesem Königreiche eingeführet habe. Er wolte
ohne

ohne Zweifel sagen, der Cardinal Mazarin. Er macht unterdeſſen einen Unterschied zwischen einer vollkommenen und unvollkommenen Oper. Er führt die *Andromede* und das *guldene Vließ* von Corneille, als unvollkommene Opern an; sie sind, sagt er, die ersten Opern, die die Franzosen auf ihren öffentlichen Schauplätzen gehabt haben. Er führt die *Belagerung von Rhodus*, vom Ritter Davenant, als eine vollkommene Oper und zugleich als die erste an, die man in Engelland gehabt habe; es fehlten aber dem ohngeachtet diesem Stück zwei Sachen, nemlich Maschinen und Tänze. Allein man weiß nicht, ob er die *Königin der Seyen* für eine vollkommene oder unvollkommene Oper hält, denn er bestimmt weder das eine noch das andre.

MDCXCIV.

Tragische Comödie, von Dryden, unter dem Titel: *die siegende Liebe*, aufgeführt von den Königlichen Bedienten, und nach dem Gildon, in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Es befindet sich in diesem Stück ein Tanz und drey Dexter, die gesungen werden.

MDCXCVI.

I. *Tragödie*, mit einem Divertissement von Vocal- und Instrumentalmusik, unter dem Titel: *Bonduca*, vorgestellt auf dem Theater zu Dorset-Garden, und in Quarto in diesem Jahr gedruckt. S. Gildon und Jacob Buchstabe B. von unbekanntem Schriftstellern. Gildon beobachtet,
daß

daß diese Tragödie, die mit einigen Veränderungen nichts anders als die *Bonduca* von Fletcher ist, nicht so gut aufgenommen wurde, als sie es verdiente, obgleich die zwei Universitäten, wie er sagt, sich vereinigten, um ihr ihre neue Form zu geben.

2. Comödie, in Musik gebracht von *Pierre le Motteur*, unter dem Titel: Die Liebeshandel des Mars und der Venus; aufgeführt von den Königlichen Bedienten auf dem neuen Theater zu klein *Incoln's Inn* Fields, und in diesem Jahr in Quarto gedruckt. Siehe Gildon. Es ist ein Tanz der Cyclopen in dieser Comödie, welchen der Verfasser, nach seinem eigenen Geständniß, aus der Psyche des *Shadwell* entlehnet hat.

3. Oper, wovon man den Titel oben unter dem Jahr 1690. im zweyten Artikel sehen kann. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß dieses Stück von dem Jahre sey, unter welchem es Gildon und Jacob anführen. Denn ausser daß es *Langbaine* nach ihrer Rechnung müsse gekannt haben, und es doch nicht gekannt hat: so sehe ich aus dem Titel, daß es von den Bedienten des Königs aufgeführt ist. Denn wenn es wäre im Jahr 1690. während der Zeit die Königin *Maria* mit *Wilhelm III.* den Thron theilte, auf das Theater gebracht, so würde man gewiß gesetzt haben: von den Bedienten Ihrer Majestäten. Ich könnte hier noch eine Anmerkung, die aus dem Subject und der Gelegenheit des Stückes genommen ist, hinzusetzen. Allein wir wollen uns kurz
 IV. Band. 2. Stück. R fassen.

fassen. Ich besitze eine Edition davon, die ich für die erste halte, wenn anders mehr als eine davon heraus ist, und welche zum voraus das Jahr 1697. auf dem Titel führet. Die Zuschrift davon, die unmittelbarer Weise dem Publico sowol die erste Vorstellung des Stücks als auch den Tag zum voraus anzukündigen scheint, ist vom 16ten October 1696, datirt. Dis ist meiner Meynung nach, das eigentliche Datum; und aus dieser Ursache entschliesse ich mich, unter dieses Jahr dasjenige zu bringen, was ich von der neuen Oper **Brutus von Alba** zu sagen hatte. Ich sage neue Oper, beziehungsweise auf den **Brutus von Alba**, auch eine Oper, die durch den **Nahum Tate** im Jahr tausend sechs hundert acht und siebenzig zum Vorschein kam. Uebrigens steht auf dem Titel: **Neue Oper**. Man wird auch beobachtet haben, daß die beyden Titel, in den hinzugesügten Worten zu dem, was sie mit einander gemein haben, von einander unterschieden sind. **Gildon** setzt den neuen **Brutus von Alba** unter die Werke des Comödianten **Georg Powell**, und sagt, daß es von dem Buchhändler, der es habe drucken lassen, sowol eben diesem **Georg Powell**, den er für den Verfasser hält, als dem **Johann Verbrüggen**, zugeeignet sey. **Gildon** sagt es, und **Jacob** ermangelt nicht, es nachzuschreiben. Es ist unterdessen die Wahrheit, daß das Stück dem Buchhändler von eben denen zugeeignet ist, denen es, nach dem **Gildon** der Buchhändler zueignet, und die alle beyde den

Titel

Titel eines Verfassers annehmen. Vielleicht ist Powell der Poet, und Verbrüggen der Componist. Dem sey nun wie ihm wolle, so ist es eine Oper, die vermöge ihrer Einrichtung mit der Königin der Feyen, billig in eine Classe kann gesetzt werden. Man sehe oben das Jahr tausend sechs hundert zwey und neunzig.

MDCXCVII.

1. Musikalisches Zwischenspiel, welches den Titel führet: die Freude Europens bey Gelegenheit des Friedens und der glücklichen Zurückkunft des Königs, in diesem Jahr in Quarto gedruckt und von des Königs Bedienten auf dem Theater zu klein Lincoln's Inn-Fields aufgeführt. Die Worte sind von Pierre le Motteur; und die Musik ist von Eccles. Siehe Gildon.

2. Maskerade, von Pierre le Motteur, unter dem Titel: Hercules.

NB. Dieses Stück gehöret zu einem andern, welches eine Art von Rapsodie und Nachahmung des zu verpachtenden Theaters vom Ritter Davenant ist; nach dem Gildon kam es in diesem Jahr unter dem Nahmen des Herrn le Motteur zum Vorschein, wiewohl die übrigen Stücke, woraus dieses bestehet, nicht alle von ihm sind. Es führt den Titel: die Neuigkeit. Jede Handlung ist ein besonders Stück. Es ist ein Schäferspiel, eine Comödie, eine Maskerade, eine Tragödie und ein Possenspiel. Das Schäferspiel, unter dem

Titel: Thyrsis, würde vielleicht in diesem Register einen besondern Platz haben, wenn ich es gesehen hätte. Es ist von Johann Oldmixon. Ich weiß übrigens nicht, ob die Neuigkeit vor oder nach der Freude Europens zum Vorschein gekommen.

MDCXCVIII.

1. **Comische Oper**, von Elkanah Settle; aufgeführt und gedruckt in diesem Jahr, unter dem Titel: **Die Welt in dem Monde**. Gildon.

2. **Schäferspiel**, von Johann Oldmixon, mit Chören zwischen den Handlungen. **Amyn-tas** ist der Titel davon. Es ist eine Uebersetzung des **Amyntas** vom Tasso, und in diesem Jahr in Quarto zu London gedruckt.

NB. Ich setze voraus, daß die Chöre sind gesungen worden. Unterdessen gestehe ich es, daß ich nicht gewiß davon überzeuget bin. Der Verfasser gestehet übrigens in der Vorrede, daß dieses Stück keinen guten Fortgang gehabt habe. Allein er wirft die Schuld davon hauptsächlich auf den verdorbnen Geschmack des Publici. „Unser Jahrhundert, sagt er, hat es noch nicht dahin gebracht, an dem simpeln, leichten und unschuldigen ein Vergnügen zu finden. Ich würde mir vielleicht haben eine bessere Aufnahme versprechen können,“ (sagt er einige Zeilen weiter) wenn ich in diesem Stücke Intriguen, Unordnung und noch andre Sachen angebracht hätte.“ Er will sagen, eine grobe Galanterie und Zoten.

MDCXCIX.

MDCXCIX.

1. Oper, von Pierre le Motteur, unter dem Titel: die Prinzessin von Island, in diesem Jahr aufgeführt und in Quarto gedruckt. Sie hat ihrer Einrichtung nach mit dem Brutus von Alba und der Königin der Feyen viele Aehnlichkeit. Der Stoff der Handlung ist, wie der Verfasser selbst es sagt, aus der Prinzessin von Island, einer tragischen Comödie des Fletcher, genommen. Die Musik ist von dem berühmten Richard Leveridge, und von Daniel Purcell, einem Bruder Heinrichs Purcell.

2. Intermezzo, ganz in Musik gebracht, und die vier Jahreszeiten betitelt. Die Worte sind von Pierre le Motteur, und die Musik von Jeremias Clarke.

NB. Dieses Intermezzo wurde gleich nach der fünften Handlung der vorhergehenden Oper, mit welcher es auch gedruckt ist, aufgeführt. Allein ich muß es um desto eher als ein besonders Stück ansehen, da der Verfasser uns sagt, daß er es bey einer andern Gelegenheit gemacht habe.

MDCC.

1. Oper, von Johann Oldmixon, unter dem Titel: das Gebüsch, oder das Paradies der Liebe. Sie ist in diesem Jahr zu London in Quarto mit einer Vorrede gedruckt, welche voraussetzt, daß das Stück schon durch eine Vorstellung dem Publico sey bekannt worden, und die dem Leser

zugleich sagt, daß die Musik von Purcell sey, ohne aber zu bestimmen, ob man den Daniel oder Heinrich darunter verstehen soll. Die Einrichtung dieser Oper scheint beynahe eben so zu seyn, wie die von denen Opern, welche unter dem vorhergehenden Jahr angezeigt sind.

2. u. 3. **Maskerade** von Dryden, unter dem Titel: die **Jubel-Maskerade** (mascarade seculaire). Es ist nur ein kleines Stück, ganz in Musik gebracht, und am Ende folgt ein Gespräch zwischen einem Schüler und seiner Geliebten in dem Hospital der Narren, welches gleichfalls ganz in Musik gesetzt ist.

NB. Die beyde kleine Stücke wurden nebst einer Comödie von einem andern Verfasser, unter dem Titel: **der Pilgrim**, aufgeführt. Allein ich habe sie nur ohne in der Folge dieser Comödie gesehen, nämlich in der Sammlung der Werke von Dryden, wovon sie den Beschluß ausmachen. Der Titel der **Jubel-Maskerade**, die Nahmen der Personen, und die Worte, die sie singen, geben zu erkennen, daß dieses Stück zum Anfang des ersten Jahrs dieses Jahrhunderts auf das Theater sey gebracht worden, zu verstehen nach dem fünf und zwanzigsten März 1701. neuen Styls, im Fall die Comödianten sich nach dem alten Styl gerichtet haben. Wahrscheinlicher Weise folgten sie dem neuen, und bestimmten den Monath Januarus 1701. zu dieser

fer

ser Jubel-Mascherade, welches in Ansehung dieses Registers der Januarius von 1700. ist, denn ich bin hierinn bloß dem alten Styl gefolget, um die Verwirrung zu verhüten. Man muß noch hinzu fügen, daß Dryden, der Verfasser dieser Mascherade, im Jahr 1700. starb. Gildon führet übrigens weder dieses noch die drey vorhergehenden Stücke an; und dieses bringet mich auf die Gedanken, zu glauben daß sein Buch, wovon der Titel kein gewisses Jahr anzeigt, im Jahr 1699. herausgekommen sey.

Nachdem der erste Theil dieses Registers schon abgedruckt war, habe ich noch folgende Artikel gefunden, die billig hätten sollen mit hereingebracht werden, und welche ich hier noch mit hinzu fügen will, damit der Leser sie an ihren eigentlichen Ort bringen könne.

MDCLIV.

1. Schäfer-Comödie, in diesem Jahr in Quarto gedruckt, unter dem Titel: Der ausschweifende Schäfer.

2. „Mascherade und Comödie, unter dem „Titel: Die Vermählung des Peleus und „der Thetis, nach dem Gildon ist sie in diesem „Jahr in Quarto gedruckt, und aufgeführt zu Paris von dem König Franz, (nemlich König von „Frankreich) dem Herzog von York, dem Herzog von Anjou, der Königlichen Prinzessin, „Henriette Marie, der Prinzessin von Conti „u. s. w.“ Da ich über dieses Stück, welches

150 I. Forts. der histor. krit. Nachrichten &c.

wegen seines Besondern die Neugier der Leser unterdessen rege machen wird, gar keine Erläuterungen zu geben im Stande bin, so werde ich ihnen wenigstens den englischen Titel davon darlegen, und zwar so, wie ich ihn im Jacob finde, und der wenig von dem unterschieden ist, der im Gildon unter dem Artikel Jacob Howel als dem Verfasser des Stücks, zu finden ist. The Nuptials of Peleus and Theris: a Masque and Comedy, acted at Paris 1654. by the French-King, the Duke of York, Duke of Anjou, Henrietta Maria the Princess Royal, the Princess of Conti &c.

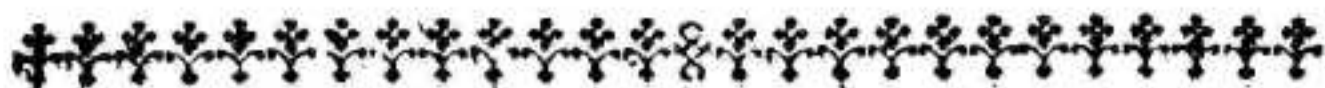
MDCLV.

Schäferspiel, von J. S. Gildon sagt in seiner Liste unterschobner Schriftsteller, daß es in diesem Jahr in Quarto gedruckt sey. Das Stück führt den Titel: Phillis zu Scyros. Es ist eine Uebersetzung aus dem Italiänischen.

Hier endigt sich das Opern-Verzeichniß in der Brittanischen Bibliothek.



II. Fort-



II,

Fortsetzung der Abhandlung des
du Bos.

Siebenter Abschnitt.

Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben wurde. Ein Beweis, der daher genommen wird, weil den Schauspieler, welcher recitirte, Instrumente accompagnirten.

Es erhellet also ganz deutlich, daß der Gesang der dramatischen Stücke, welche auf den Bühnen der Alten recitirt wurden, weder Passagen, noch Vorschlag, noch Triller, noch sonst eines von diesen Zeichen des musikalischen Gesanges gehabt habe; sondern mit einem Worte, daß dieser Gesang eine Declamation, so wie die unsrige, gewesen sey. Gleichwohl aber war diese Recitation componirt, weil sie von dem Basse unterstützt ward, dessen Geräusche, allem Ansehen nach, dem Geräusche gemäß eingerichtet war, welches ein Mensch im Declamiren macht. Denn das Geräusch, welches ein Mensch im Declamiren macht, ist nicht so stark und durchdringend, als das Geräusch, welches eben dieselbe Person im Singen machen würde. Fürs erste erschüttert man im Declamiren die Luft nicht so stark, als im Singen.

Singen. Fürs zweyte brechen wir im Declamiren die Luft nicht immer gegen so elastische Theile, die sie eben so stark herauspressen könnten, als diejenige Theile sind, gegen welche wir sie im Singen brechen. Nun aber erschallt die Luft mehr oder weniger, nachdem sie mehr oder weniger ist gepreßt worden. Und dieses eben, um es im Vorbengehen zu erinnern, ist die Ursache, warum die Stimme der italiänischen Tonkünstler deutlicher zu vernehmen ist, als die Stimme der französischen Tonkünstler. Die italiänischen Tonkünstler formiren nehmlich in den knorplichten Theilen der Gurgel selbst verschiedene Töne, welche die französischen Tonkünstler nicht anders als durch Hülfe der innern Backen völlig formiren können.

Ich glaube also, daß der Bass, welcher die Declamation der Schauspieler begleitete, nur ein sehr schwaches Geräusch gemacht habe. Man muß sich also keinen Begriff davon, nach dem Generalbasse in unsern Opern machen. Denn ein solcher Begriff würde zu weiter nichts dienen, als eine unläugbare Sache, welche von den angesehensten Schriftstellern des Alterthums aus ihrer eignen täglichen Erfahrung bekräftiget wird, in übel gegründete Schwierigkeiten zu verwickeln.

Cicero sagt: Leute welche die Musik verstünden, würden es gleich aus den ersten Noten des Präludii der Instrumente erkennen, ob Antiope, oder ob Andromacha aufgeführt werden sollte: andre aber müßten dieses zu errathen bleiben lassen (*).

Quam

(*) Acad. Quæst. lib. 4.

Quam multa quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem. Antiopæ und Andromacha sind zwey Trauerspiele, deren Cicero an verschiedenen Orten seiner Werke gedenkt.

Das darauf folgende wird zeigen, daß die Instrumente, nachdem sie prälubirt hatten, nicht stille schwiegen, sondern daß sie fortführen und den Schauspieler accompagnirten. Nachdem Cicero von den griechischen Versen geredet, deren Metrum fast gar nicht zu merken sey, so fügt er hinzu, daß auch die Lateiner Verse haben, die man schwerlich eher für Verse erkennen werde, als bis man sie mit einem Accompagnement recitiren höre. Zum Beispiele führt er Verse aus dem Trauerspiel Thyest an, welche man für Prosa halten würde, wenn man sie nicht mit dem Accompagnement hörte. Quorum simillima sunt quædam apud nostros velut illa in Thyeste:

Quemnam te esse dicam quam tarda in senectute.

Et quæ sequuntur, quæ nisi cum tibicen accesserit, sunt Orationi solutæ simillima (*).

Das Trauerspiel Thyest, aus welchem Cicero diesen Vers genommen, war dasjenige, welches er anderwärts als ein Werk des Ennius (**), anführt, und nicht dasjenige, welches Varius nach der Zeit über eben diesen Inhalt verfertigte.

In

(*) In Orat. ad M. Bruc.

(**) In Tusc. Quæst.

154 II. Fortsetzung der Abhandlung

In dem ersten Buche der Tusculanischen Fragen, führt Cicero eine Stelle aus einem Trauerspiele an, in welcher der Schatten des Polydorus um das Begräbniß seines Körpers bittet, damit die Martern, die er ausstehen müsse, endlich ein Ende hätten, und fügt hinzu: wenn ich diesen Schatten so richtige dramatische Verse recitiren und mit den Instrumenten sowohl übereinstimmen höre, so kann ich mir es schwerlich einbilden, daß er so viel Martern auszustehen habe, als er sagt.

*Heu, reliquias semi assi Regis, denudatis ossibus
Per terram sanie delibutam sæde divexarier,*

Non intelligo quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam. Man kann es bey dem Diomedes nachsehen, warum ich septenarios durch dramatische Verse überseze (*).

Der Schatten des Polydorus wurde also durch ein Accompagnement bey seinem Recitiren unterstützt. Ich will aber noch zwey Stellen aus dem Cicero anführen, welche mir so entscheidend zu seyn scheinen, daß es mir der Leser vielleicht verdenken wird, andre abgeschrieben zu haben.

Nachdem dieser Schriftsteller gesagt, daß ein Redner, welcher alt werde, langsamer declamiren könne, so fügt er hinzu: ich will auch hier den Roscius, diesen grossen Schauspieler anführen, welchen ich schon so oft als ein Muster angeführet habe, nach welchem sich die Redner in verschiednen Theilen ihrer Kunst üben können. Roscius aber sagt,

(*) De art. Grammat. lib. 3. c. 21.

sagt, er wolle, sobald er sein Alter fühlen sollte, viel langsamer declamiren, und daher die Sänge sacher zu recitiren, und die Instrumente die Bewegung des Takts anzuhalten, nöthigen. Wenn der Schauspieler, fährt Cicero fort, welcher einem festgesetzten Takte folgen muß, seinem Alter durch die langsamere Bewegung dieses Takts zu Hülfe kommen kann, so kann ja wohl ein Redner seiner Schwachheit noch weit eher ein gleiches thun. Der Redner ist nicht allein über den Rhythmus und über die Bewegung seiner Aussprache Meister; sondern da er in Prosa redet, und sich nach niemanden richten darf, so kann er auch nach Belieben so viel Redensarten in einen Takt gleichsam zusammen nehmen, als er will, und er nach seiner Bequemlichkeit in einem Athem aussprechen kann (*) *Quamquam quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab vno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se quo plus sibi ætatis accederet, eo tibicinis modos & cantus remissiores esse facturum. Quod si ille adstrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?*

Es ist bekannt, daß Roscius, der Zeitgenosse und Freund des Cicero, durch seine Gaben und anständige Lebensart zu einem Manne von Wichtigkeit geworden war. Man war so sehr für ihn eingenommen, daß man, wenn er schlechter als gewöhn-

(*) De Orat. libro primo.

156 II. Fortsetzung der Abhandlung

wöhnlich spielte, zu sagen pflegte (*), er habe mit Fleiß nicht besser gewollt, oder habe, durch einen Zufall, dem gute Schauspieler gern ausgesetzt sind, eine üble Verdauung gehabt. *Noluit, inquit, Roscius, aut crudior fuit.* Und kurz, das größte Lob, welches man Leuten, die in ihrer Kunst vorzüglich waren, geben konnte, war dieses, daß man sagte, sie wären in ihrer Art **Roscius** (**). *Jam diu consecutus est, ut in quo quisquis artifex excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.*

An einem andern Orte seiner Werke berichtet uns Cicero, daß Roscius, als er alt geworden, auch wirklich Wort gehalten. Roscius nöthigte alsdenn das Accompagnement, und diejenigen, die gewisse Stellen des Stücks für ihn hersagten, (welches wir weiter unten erklären wollen) daß sie die Bewegung des Takts, welchem sie alle zu folgen verbunden waren, langsamer mußten gehen lassen. In dem ersten Buche von den Gesetzen läßt sich Cicero von dem Atticus sagen: *ut quædam admodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros & cantus remiserat, ipsasque tardiores fecerat tibias.* „So machte es euer Freund Roscius in seinem Alter; er ließ die Takte länger dauern, er nöthigte den Schauspieler, welcher recitirte, langsamer zu reden, und auch die Instrumente, welche sie accompagnirten, mußten dieser neuen Bewegung folgen.“

Nachdem

(*) *De Orat. libr. 3.*

(**) *Ibid. libro primo*

Nachdem Quintilian wider diejenigen Redner geeifert, welche vor Gerichte so zu reden pflegten, wie man auf dem Theater declamirte, so sagt er: „wenn dieser Gebrauch statt haben soll, so werden wir Redner uns auch durch Leyern und Flöten bey dem Declamiren müssen unterstützen lassen.“ Er will damit so viel sagen: die theatralische Declamation sey so abwechselnd, und es sey so schwer, alle ihre verschiedenen Töne genau zu treffen, daß man, um so zu declamiren, wie man auf der Bühne declamire, sich durch ein Accompagnement müsse unterstützen lassen, welches diese Töne wohl zu treffen helfe, und falsche Abänderungen der Stimme zu machen verhindere (*). *Quod si omnino recipiendum est, nihil causæ est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adiuuemus.*

Es ist dieses eine Figur, deren sich Quintilian bedient, um zu zeigen, daß ein Redner nicht wie ein Schauspieler declamiren müsse, weil er, wenn er so declamiren wolle, das Accompagnement unmöglich entbehren könne. Nach dem Begriff aber, welchen die Alten von der Würde eines Redners hatten, geziemte dieses Accompagnement, dessen man, auf eine theatralische Art zu declamiren, auf keine Weise entübriget seyn kan, ihm so wenig, daß ihm Cicero nicht einmal erlauben will, einen Instrumentisten hinter sich zu haben, welcher ihm, wenn er öffentlich rede, den Ton angeben könne, ob man schon in dieser Vorsichtigkeit das Beispiel

Des

(*) Inst. lib. 11.

158 II. Fortsetzung der Abhandlung

des C. Gracchus zu Rom vor sich hatte. Es ist einem Redner unanständig, sagt Cicero, wenn er dergleichen Hülfe nöthig hat, um diejenigen Töne genau zu treffen, welche er im Declamiren halten muß (*).

Quintilian meldet uns auch wirklich, daß dieser Gracchus, einer der berühmtesten Redner seiner Zeit, wenn er öffentlich geredet, einen Instrumentalisten hinter sich gehabt, welcher ihm von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton angegeben (**). *Contenti sumus exemplo Caii Gracchi, præcipui suorum temporum Oratoris, cui concionanti consistens post eum Musicus fistula, quam Tonorium vocant, modos quibus deberet intendi, ministrabat.* Es müssen andre Redner dem Exempel des Gracchus gefolgt seyn, weil die Flöte, deren man sich zu diesem Gebrauche bediente, einett besondern Nahmen hatte. Sie hieß *Tonorium*. Wird man es nun noch sehr wunderbar finden, daß sich die Schauspieler durch ein *Accompagnement* unterstützen lassen, ob sie gleich nicht nach unsrer Weise sangen, und eigentlich nichts anders als eine componirte Declamation recitiren?

Endlich finden wir auch in einer von den Schriften des Lucians (*), daß Solon, nachdem er mit dem Scythen Anacharsis von den tragischen und komischen Schauspielern gesprochen, ihn fragt, ob er nicht auch die Flöten und Instrumente bemerkt habe, die sie bey ihren Reden *accompagnirt*, oder,
um

(*) De Orat. lib, III.

(**) Lib. pr. cap. 12.

(***) In Gymn.

um' es von Wort zu Wort zu übersetzen, mit ihnen gesungen hätten. Wir haben oben auch eine Stelle des Diomedes angeführt, die uns berichtet, daß man die *Cantica* oder Monologen accompagnirt habe (*). *In canticis autem Pythaulis Pythicis respondebat.*

Meine Muthmassungen wegen der Composition, die der Musikus, welcher die Schauspieler bey dem Declamiren accompagnirte, spielen konnte, bestehen darinne, daß diese Composition anders für die Gespräche, und anders für die Monologen gewesen sey. Wir werden bald sehen, daß die Monologen auf eine ganz andre Art ausgeführt wurden, als die Dialogen. Ich glaube also, daß der Begleitungsbaß in Ausführung der Dialogen nur dann und wann einige lange Noten, besonders an denjenigen Stellen habe hören lassen, wo der Schauspieler den gehörigen Ton für sich selbst nicht so leicht würde getroffen haben. Der Klang der Instrumente also ließ sich nicht durch die ganzen Unterredungen hindurch beständig hören, so wie es der Klang unsers Accompagnements thun kann; sondern er brach nur dann und wann hervor, um dem Schauspieler eben die Dienste zu leisten, welche dem C. Gracchus von dem Flötenspieler geleistet wurden, der bey öffentlichen Reden hinter ihm stand, und ihm die abgeredeten Töne, wenn es erfordert wurde, angab. Diese Sorgfalt vergaß Gracchus auch da nicht, als er die schrecklichen

Reden.

(*) De Arte Gramm. lib. 3.

160 II. Fortsetzung der Abhandlung

Reden hielt (*), welche Bürger wider Bürger aufbringen und bewaffnen sollten, und welche wenigstens den fürchterlichsten Anhang in Rom wider den Redner aufbrachten.

Was den Bass anbelangt, der die Monologen, oder, welches, wie wir hernach zeigen werden, einerley war, die *Cantica*, begleitete, so glaube ich, daß er ausgearbeiteter gewesen sey, als der andre. Es scheint sogar, daß er den Inhalt nachgeahmet, und ihn gleichsam mit um die Wette auszudrücken gesucht habe. Meine Meynung gründet sich auf zwei Stellen, deren die erste vom Donatus ist. Dieser Schriftsteller sagt an einem schon angeführten Orte (**), daß nicht der Dichter, sondern ein Tonkünstler von Profession, den Gesang der Monologen componirt habe: *modis cantica temperabantur non a Poeta, sed a perito artis Musices factis*. Die andere Stelle ist aus der Schrift wider die Schauspiele gezogen, die sich unter den Werken des h. Cyprianus befindet. Der Verfasser sagt, indem er von den Instrumentisten, die man auf dem Theater höre, redet: der eine bringet aus seiner Flöte traurige Töne hervor; der andre kämpft gleichsam mit den Chören um die Wette, wer sich von ihnen am deutlichsten werde hören lassen, oder streitet mit der Stimme des Schauspielers, indem er sich, durch die Geschicklichkeit seiner Finger, seinen Athem zu articuliren bestrebt. *Alter lugubres sonos spiritu tibiam in-*
flante

(*) Quint. lib. I. c. 12. Aul. Gell. I. I. c. 11.

(**) In frag. de Trag. & Comæd.

flante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens, spiritu suo loqui digitis elaborat.

Es ist zwar wahr, daß nach der Meinung der größten Kunstrichter, diese angeführte Schrift wider die Schauspieler kein Werk des h. Eyprianus ist, und daß also sein Ansehen von keinem großen Gewichte seyn könnte, wenn es auf eine theologische Frage ankäme. Allein in der Materie, die wir uns hier aufzuklären bemühen, ist sein Zeugniß nichts destoweniger gültig. Denn es ist genug, daß der Verfasser dieser Schrift, welche seit vielen Jahrhunderten bekannt ist, zu den Zeiten gelebt hat, da die Bühnen der Alten noch offen waren. Dieses aber ist daher klar, weil er seine Schrift in keiner andern Absicht verfertigt, als um zu zeigen, daß ein Christ bey den Schauspielen der damaligen Zeit nicht zugegen seyn dürfe; daß er, wie der heil. Augustinus sagt (*), an den Schändlichkeiten des Theaters, an den gottlosen Ausschweifungen des Circus, und an den Grausamkeiten des Amphitheaters, keinen Antheil nehmen müsse. Was ich von der Schrift wider die Schauspiele gesagt habe, die sich unter den Werken des h. Eyprianus befindet, kann ich auch, um es anderwärts nicht wiederholen zu dürfen, von einigen Schriften sagen, die unter dem Namen des heil. Justinus des Märtyrers auf uns gekommen sind, von den Kunstrichtern aber nicht für seine Arbeit gehalten werden. Genug daß diese Schriften, welche schon alt

§ 2

sind,

(*) Serm. 198.

162 II. Fortsetzung der Abhandlung

sind, zu den Zeiten geschrieben worden, in welchen die Bühnen noch offen waren; mehr braucht es nicht diejenigen Dinge, die ich auf ihr Zeugniß gründen werde, ausser Zweifel zu setzen.

Diese sorgfältige Befleißigung aller Kunstgriffe, welche die Declamation stark und angenehm zu machen vermögend sind, diese Ausgrüblungen der Kunst, seine Stimme auf das vortheilhafteste zu zeigen, werden hoffentlich von denen, welche das alte Griechenland und das alte Rom kennen, nicht für Tändeleien einiger Grillenfänger angesehen werden. Die Beredsamkeit bahnte nicht nur in beyden Staaten den Weg zur Ehre und zum Glück, sondern sie war auch, so zu reden, das Verdienst nach der Mode. Jeder wohlgebohrne Jüngling, auch selbst von denen, die man im scherzhaften Style die feinste Blüte des Hofes nennet, wollte gern ein schöner Redner seyn, und sich vor Gerichte in den Rechtshändeln seiner Freunde mit Beyfall hören lassen; so wie er heute zu Tage gern eine artige Equipage und Kleider nach dem besten Geschmacke haben will. Auch in den galantesten Versen, die man auf ihn machte, ward er wegen seiner juristischen Beredsamkeit gelobt.

Namque & nobilis & decens

Et pro sollicitis non tacitus reis;

Et centum puer artium

Late signa feret militiae tuæ:

sagt Horaz (*), wenn er von einem dieser feinen Leute nach der Mode gegen die Venus redet. Man
stelle

(*) Hor. Carm. lib. 3. Od. pr.

stelle sich vor, daß die grosse Welt, welcher die jungen Leute so gern gefallen wollen, einem beredten Jünglinge mit eben so vieler Achtung begegnete, als einem andern, welcher ein guter Officier war. Und endlich war es auch Mode, daß die Regenten sich selbst öfters bey öffentlichen Versammlungen hören liessen. Sie machten sich eine Ehre daraus, ihre Reden selber abgefaßt zu haben, und man hat angemerkt, daß Nero unter den römischen Kaysern der erste gewesen sey, der es nöthig gehabt hätte, sie sich von einem andern machen zu lassen.

Evetonius und Dio erzehlen uns, dieser Monarch habe die Kunst zu declamiren sowohl verstanden, daß er in den Trauerspielen Canace, Orest, Oedip und dem rasenden Herkules die vornehmsten Rollen gespielt habe. Der erste erzehlt sogar einen Zufall, der sich bey einer Vorstellung des Herkules, ereignete, und die Versammlung ohne Zweifel so sehr als irgend ein Auftritt aus einem Lustspiele belustigen mußte. Ein Soldat von der Leibwache nehmlich, welcher noch nicht lange diente, und auf dem Theater mit gebraucht wurde, hielt es für seine Schuldigkeit, den Kayser gegen die übrigen spielenden Personen zu vertheidigen, die ihm, da wo Herkules in dem Stücke gefesselt wird, die Ketten anlegen wollten. *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excæcatum, Herculem insanum. In qua fabula fama est, tyrunculum militem ad custodiam aditus positum, cum eum ornari catenis*

164 II. Fortsetzung der Abhandlung

ac vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendæ opis gratia.

Ich will noch ein ander Benspiel anführen, welches hier von weit größrer Wichtigkeit ist. Thrasea Poetus, dieser berühmte römische Senator, welchen Nero umbringen ließ, nachdem er so viel tugendhafte Männer hatte umbringen lassen, und in ihm gleichsam die Tugend selbst ausrotten wollte, hatte in einer Tragödie mit gespielt, die auf dem Theater der Stadt Padua, aus welcher er gebürtig war, aufgeführt worden. Tacitus sagt in dem sechzehnten Buche seiner Jahrbücher: quia idem Thrasea Patavii unde ortus erat, ludis Cæsticis a Troiano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.

Achter Abschnitt.

Von den Blas- und Saiteninstrumenten,
deren man sich bey dem Accompagniren
bediente.

Ich komme wieder auf den Begleitungsbaß zurück. Man kann es noch an einem alten Basrelief sehen, was wir in dem Cicero gelesen haben, daß nemlich die Instrumente, nachdem sie präludivt nicht geschwiegen, sondern daß sie immer fort gespielt, um den Schauspieler zu accompagniren. Der jüngre Caspar Bartholinus, welcher sein Werk von den Flöten der Alten in Rom schrieb, hat diesem seinem Werke einen Kupferstich einverleibet, welcher nach einem alten Basrelief gestochen ist,
und

und einen Auftritt aus einer Komödie, der zwischen zwischen zween Personen vorgehet, abbildet. Die eine, welche ein langes Kleid an hat, und der Herr zu seyn scheint, ergreift seinen Sklaven mit einer Hand, und in der andern hält er eine Art von Peitsche, womit er ihn schlagen will. Hinter ihnen treten zwei andere Personen auf, welche gleichfalls, wie die ersten beyden, Masken vor haben, dergleichen die römischen Komödianten gebrauchen; und in der Vertiefung der Scene siehet man eine aufrechts stehende Person, welche mit der Flöte accompagnirt.

Dieser Begleitungsbaß bestand gemeiniglich aus Flöten und aus andern Blasinstrumenten, welche die Römer unter dem Namen *Tibia* begriffen. Gleichwohl aber brauchte man auch manchemahl solche Instrumente dabey, wo die Saiten über eine Höhlung gezogen waren, welche ohngefähr eben die Wirkung hatte, welche unsere Resonanzboden haben. Nachdem diese Höhlung gestaltet war, nach dem der innere Theil derselben von dieser oder jener Figur war, nach dem bekamen auch diese Instrumente verschiedene Namen, deren einige Testudines und andere Citharæ, das ist Leyern oder Cythern genennet wurden.

Weil man Anfangs mehr verschiedene Töne von diesen Instrumenten erzwingen wollte, als verschiedene Saiten darauf waren, so verkürzte man die Saite, welche einen höhern Ton angeben sollte, als sie vor sich angab, indem man sie mit zween Fingern der linken Hand, die allem Ansehn nach

166 II. Fortsetzung der Abhandlung

mit kleinen helsenbeinern Hüten bewafnet waren, kniff, während daß man sie mit der rechten Hand ertönen machte. Und zwar führten die Leierspieler in dieser rechten Hand eine Art eines kurzen Bogens, welcher aus nichts als einem Stückchen Helsenbein oder anderer harten Materie bestand, welches so gestaltet war, als es der Gebrauch, zu welchem man es bestimmte, erforderte. Es hieß in der lateinischen Sprache *Pecten*. Nach der Zeit aber fügten die Alten auf der Leier so viel Santen hinzu, daß sie diesen Kunstgriff gar nicht mehr nöthig hatten.

Ammianus Marcellinus (*) sagt, daß man zu seiner Zeit (es lebte aber dieser Schriftsteller in dem vierten Jahrhunderte nach Christi Geburt) Leiern gehabt habe, die so groß als Rollwagen gewesen wären. *Fabricantur Hydraulica & Lyrae ad speciem carpentorum ingentes.* Es erhellet auch in der That, daß schon zu den Zeiten des Quintilian, welcher zwey Jahrhunderte vor dem Ammianus Marcellinus gelebt, jeder Ton seine besondere Sante auf der Leier gehabt habe. Die Tonkünstler, sagt Quintilian, haben alle Töne, die man auf der Leier herausbringen kann, in fünf Leitern abgetheilet, deren jede ihre verschiedne Stufen hat; zwischen die Santen also, welche die ersten Töne einer jeden dieser Leitern angeben, haben sie noch andre Santen für die mittlern Töne, und zwar in solcher Menge angebracht, daß von einer Hauptsante bis zu der andern, eben so viel

Zwischen-

(*) Amm. Hist. lib. 14.

Zwischensaiten sind, als Grade zwischen denselben seyn können. Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis quæ interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant.

Unsere Saiteninstrumente, welche einen Hals haben, vermittelst dessen man aus einer und eben derselben Saiten ganz leicht verschiedene Töne bringen kann, indem man sie nemlich gegen den Hals andrückt, und sie auf diese Weise verkürzt, würden sich viel besser zu dem Accompagniren geschickt haben; besonders da wir sie noch dazu mit einem langen Haarbogen spielen, mit welchem man die Töne ganz leicht verbinden und aushalten kann, welches die Alten mit ihrem Bogen nicht thun konnten. Ich glaube aber nicht, daß die Alten von musikalischen Saiteninstrumenten mit Halsen etwas gewußt haben. Wenigstens sind bey allen Instrumenten, die wir noch in ziemlicher Menge auf alten Denkmählern finden, die Saiten queer über eine Höhlung gespannt. Und dieses ist, allem Ansehen nach, die Ursache, warum sich die Alten bey dem Accompagniren lieber ihrer Blasinstrumente, als ihrer Leyern, bedienten, (*) ob sie gleich diesen, nach der Zeit, bis an die dreßzig ja vierzig Hauptsaiten und Zwischensaiten gegeben hatten. Zwar hatten sie auch eine grosse Menge Saiteninstrumente, deren Bau und Gebrauch verlohren gegangen ist. Doch die Blasinstrumente sind zu dem Accom-

§ 5

pagniren

(*) Onomast. Poll.

168 II. Fortsetzung der Abhandlung

pagniren so bequem, daß wir selbst bey dem Generalbasse uns ihrer bedienen, so verschiedene Arten Violinen und Violons wir auch haben.

Doch aber unterliessen es die Alten nicht gänzlich, auch mit ihren Saiteninstrumenten diejenigen zu accompagniren, welche in den Tragödien declamirten. Wir sehen dieses sowohl aus den alten Scholien über die griechischen Tragödienschreiber, als auch aus des Plutarchs Abhandlung von der Musik. Desgleichen setzt auch die Dichtkunst des Horaz diesen Gebrauch voraus, und Dio erzählt ausdrücklich, daß man sich zu den Zeiten des Nero der Saiteninstrumente bey Vorstellung der Tragödien bedient habe.

Aus dem Angeführten läßt sich also leicht begreifen, warum man, unter den Aufschriften der Lustspiele des Terenz, die Namen der Blasinstrumente, deren man sich bey Vorstellung eines jeden Stückes bedient hatte, so genau angemerkt finde; theils nemlich zur Nachricht, ohne welche man die Wirkung nicht wohl verstehen könne, die diese oder jene Scene bey der Ausführung gehabt, theils auch zur nöthigen Anweisung für diejenigen, welche diese Stücke etwa wieder auf das Theater bringen wolten. Der Umfang einer jeden Art von Flöte war, zu den Zeiten des Terenz, sehr klein, weil diese Instrumente nur erst sehr wenige Löcher hatten (*). Diese Nachricht verhinderte also allen Irrthum in der Wahl in der dabey zu gebrauchenden Flöten, und zugleich desjenigen Tones, in welchem

(*) Horat. de Art. Poet.

chem verschiedene Stellen in den Stücken dieses Dichters declamiret werden solten.

Man veränderte die Flöten nicht allein, wenn das Chor anfangen solte zu singen, sondern man veränderte sie auch bey den Unterredungen. Donatus lehret uns, daß man sich derjenigen Art von Flöten, welche die Alten *Tibiae dextrae* nannten, und die einen sehr tiefen Ton hatten, zum Accompaniren bey den ernsthaften Stellen der Comödie bedient habe. Anderer zwey Arten von Flöten, welche die Alten linke Flöten und Tyrische Flöten oder *Tibiae Serranae* nannten, bediente man sich, die kurzweiligen Stellen damit zu accompagniren. Dergleichen Stellen werden natürlicher Weise mit einer erhabnern Stimme ausgesprochen, als die ernsthaften Stellen. Der Ton dieser Flöten war daher auch weit höher als der Ton der rechten Flöten. In den vermischten Auftritten, welche theils ernsthaft, theils kurzweilig waren, brauchte man wechselsweise alle diese Arten von Flöten (*). *Dextrae Tibiae sua gravitate seriam Comediae dictionem pronuntiabant. Sinistrae & Serranae, hoc est Tyriae, acuminis suavitate iocum in Comedia ostendebant. Ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribebatur, mistim iocos & gravitatem denuntiabant.* Ich glaube, daß diese Stelle nunmehr ein sehr grosses Licht auf die Ueberschriften der Lustspiele des Terenz wirft, welche oft gelehrte Ausleger in Verlegenheit gesetzt haben, so daß

(*) Frag. de Trag. & Comoed.

daß sie nichts zu sagen gewußt, worauf man ein festes Urtheil hätte gründen können.

Die Römer hatten zu den Zeiten des Donatus vier verschiedene Gattungen der Comödie. Die von der ersten Gattung, welche *Togatae*, oder **Comödien in langen Röcken**, hießen, waren sehr ernsthaft. Die *Tabernariae* waren es schon weniger. Die *Atellanae* waren diesen ohne Zweifel hierinne gleich; und die *Mimi* müssen wahrhaftige Possenspiele gewesen seyn. Man darf sich also nicht wundern, daß sich Donatus so insbesondere einläßt, wenn er von den Flöten überhaupt spricht, deren man sich zum *Accompagniren* in den Comödien bediente.

Aus den Worten des Donatus kann man auch eine Stelle des Geschichtschreibers Plinius erklären, in welcher gesagt wird, daß man zu den **linken** Flöten das untere Theil des Rohrs, und zu den **rechten** Flöten das obere Theil brauche. *Eam arundinem, quæ radicem antecesserat, lævæ tibiæ convenire, quæ cacumen dextræ* (*). Denn da der untre Theil des Rohrs dicker ist, als der obere, so muß er einen höhern Ton geben, und der obere Theil folglich einen tiefern. Man wird die Ursache davon in allen Naturlehren finden.

Allein, wird man mir einwerfen, ihr scheint die alten Schauspieler einer Sache wegen zu loben, die für einen Fehler gehalten wird. Denn wenn man von einem Schauspieler sagt, er singe, so glaubt man ihn zu tadeln. Ich antworte hierauf,
daß

(*) Plin. lib. 16. cap. 36.

daß unserm Gebrauche nach dieser Ausdruck wirklich ein Vorwurf ist; allein er ist es bloß wegen des eingeschränkten Sinnes, in welchem wir das Wort singen zu nehmen gewohnt sind, wenn wir uns seiner bey der theatralischen Declamation bedienen. Es ist eingeführt, daß man dem Schauspieler nur alsdenn das Singen vorwirft, wenn er zur Unzeit singt, wenn er sich ohne Verstand in Ausrufungen verirret, die sich zu dem, was er sagt, gar nicht schicken; und wenn er durch rauschende hochtrabende Töne voller Nachdruck, den die Verse gar nicht verlangen, in seine Declamation das falsch Pathetische bringt, welches allezeit lächerlich ist. Hingegen sagt man nicht, daß ein Schauspieler singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente, und alle die abwechselnden Töne niemals anders als zur rechten Zeit brauchet; und nur in denjenigen Scenen, wo es der Verstand erlaubt, eine Declamation hören läßt, die dem musikalischen Gesange nahe kömmt. Man hat niemals der Schauspielerin, welche noch jetzt dann und wann die Rolle der Phädra in dem Trauerspiele des Racine zu spielen die Gefälligkeit hat, vorgeworfen, daß sie diejenige Rede, die sich mit den Worten: *Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui?* anfängt, singe, obgleich ihre Declamation alsdenn von einem musikalischen Gesange weiter in nichts, als darinn unterschieden ist, daß die Töne, welche eine Person im Declamiren hören läßt, nicht so einzeln und abgesondert herausgebracht werden, auch ihre Vollkommenheit nicht in eben denselben Theilen

der

der Sprachgefäße erhalten, als die Töne, welche eine Person im Singen hören läßt.

Nun aber sieht man wohl, daß dieser fehlerhafte Gesang, von welchem wir jezo geredet, den alten Schauspielern nicht vorgeworfen werden konnte. Sie hatten alle mit der Erlernung ihrer Kunst viele Jahre zugebracht, wie ich weiter unten sagen werde, und hatten fast immer weiter nichts zu thun, als eine Declamation zu recitiren, welche Componisten von Profession in Noten gesetzt hatten.

Neunter Abschnitt.

Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befunden. Von dem Componisten der Declamation.

Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

Es ist auffer Zweifel, daß die tragische Declamation der Alten weit gesetzter und viel harmonischer gewesen, als ihre komische Declamation. Nun aber war auch schon die komische Declamation der Alten viel abwechselnder und singender als die Art, wie man in gemeinen Reden zu sprechen pflegt. Quintilian sagt, die komischen Schauspieler ahmten zwar der gemeinen Art zu sprechen in etwas nach, allein sie ahmten sie nicht in allen Stücken nach. Sie stüßen, setzt er hinzu, ihre Aussprache durch diejenigen Zierrathen und Annehmlichkeiten auf, deren die komische Declamation fähig ist (*). *Quod faciunt Actores comici qui nec*

(*) Quint. hist. lib. 2. cap. II.

nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronunciant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: sed morem communis huius sermonis decore comico exornant.

Plato, nachdem er angemerkt, daß die Dichter, welche Tragödien und Comödien machen wollen, nicht gleich glücklich gewesen, fügt hinzu, daß die tragische und komische Gattung jede eine besondere und eigene Wendung des Geistes erfordere, und führt dabey als einen Beweis an: daß die Comödien nicht von eben denselben Schauspielern recitirt würden, welche die Tragödien declamirten (*). Auch aus verschiedenen andern Stellen der Alten sieht man es ganz klar, daß die Profession eines Tragödienspielers und die Profession eines Komödienspielers zwei ganz verschiedene Professionen gewesen, und daß es selten zugetroffen, daß sich eine einzige Person mit beyden abgegeben hätte. Quintilian sagt, daß Aesopus viel gefestter als Roscius declamirt habe, weil Aesopus eigentlich nur ein tragischer Schauspieler, und Roscius eigentlich nur ein komischer war. Der eine also sowohl als der andre, hatte die Manieren derjenigen Scene angenommen, der er sich besonders gewidmet hatte (**). Roscius citator, Aesopus gravior fuit, quod hic Tragedias, ille Comædias egit. Dieses ist der Charakter, welchen Horaz dem letztern gegeben hat.

Quæ

(*) Plat. Repub. lib. 3.

(**) Quint. Inst. lib. II. cap. 8.

174 II. Fortsetzung der Abhandlung

Quæ gravis Aesopus, quæ doctus Roscius egit.

Lucianus sagt in seinem Buche vom Tanze, daß sich ein tragischer Schauspieler auf dem Theater ungebehrdig stelle; daß er sich wie ein Nasender drehe und wende, und Klagen sage, die kaum in dem Munde einer Weibsperson erträglich wären. Ist es wohl auszustehen, setzt Lucian hinzu, daß Herkules, mit einer Löwenhaut bedeckt, und mit einer Keule in der Hand, auf das Theater kömmt, Verse herzutrillern, die eine Erzählung seiner Thaten enthalten?

Die Erklärung, welche die Alten von der Tragödie und Komödie geben, könnte allein hinreichend seyn, uns zu überzeugen, daß auch die Art diese Gedichte zu recitiren, verschieden gewesen seyn. Ich will also nur noch hinzuthun, daß bey den komischen Schauspielern die Bekleidung der Füße eine Art von Pantoffeln gewesen, die man Soccas genannt, anstatt daß die tragischen Schauspieler in **Rothurnen** (*) gegangen, welches eine Art von Halbstiefeln waren, die eine sehr dicke hölzerne Sohle hatten, um ihnen das Ansehen einer ungewöhnlichen Größe zu geben, wie Lucian, Philostrat und verschiedene andere Schriftsteller berichten, welche sie täglich sehen konnten. Lucianus meldet uns sogar (**), daß man sie auch um den Körper ausgestopft, damit diese ungeheure Gestalt wenigstens die gehörigen Verhältnisse bekomme; und was er uns dieserwegen sagt, wird durch einen Brief bestätigt, den man dem h. Justinus dem Märtyrer beylegt (***).

Auch

(*) Vita Apoll. lib. 6.

(**) In Orchesi.

(***) Epist. ad Zenam & Saronum.

Auch die Kleider, die Masken und übrigen Zierathen, deren man sich bey Vorstellung der Tragödien bediente, waren von denen unterschieden, die man bey der Komödie gebrauchte (*). Die Verzierungen, die zu oer Tragödie bequem waren, konnten bey der Komödie nicht angebracht werden. Die man zu den Tragödien brauchte, mußten Palläste und andere prächtige Gebäude vorstellen, anstatt daß die Verzierungen der Komödie nur Bürgerhäuser oder andere schlechte Gebäude abbilden durften. Was die tragische Declamation selbst anbelangt, so bedienen sich Horaz und alle alte Schriftsteller, wenn sie ihrer im Vorbeygehen gedenken, gemeiniglich solcher Worte, welche anzeigen, daß sie von der Art müssen gewesen seyn, welche wir die singende nennen. Von dieser Seite greifen sie auch diejenigen von den alten Schriftstellern an, die ihr, aus verschiedenen Ursachen, nicht wohl wollten. Der h. Justinus Martyr, nennt sie in der Schrift, die wir vorhin angeführt haben, ein grosses Geschrey. Der Verfasser desjenigen Buchs wider die Schauspiele der Alten, welches dem h. Cyprianus beigelegt worden, nennt sie *illas magnas tragicæ vocis insanias* (**). Tertullianus in dem kleinen Werke, welches er über eben diese Materie verfertigt hat, sagt, daß der tragische Schauspieler aus Leibeskräften schreye: *Tragædo vociferante*, und Apulejus (***) bedient sich, eben dieselbe

IV. B. 2. Stück. M Sache

(*) Orom. Poll. lib. 4. cap.

(**) Vitruvius lib. 5. cap. 8.

(***) Florid. lib. 3.

Sache auszudrücken, auch eben derselben Worte: Comædus fermocinatur, Tragædus vociferatur. Der komische Schauspieler recitirt, der tragische hingegen schreyet aus vollem Halse. Lucianus, welcher uns in der Unterredung, die er den Solon und Anacharsis mit einander halten läßt, eine artige Beschreibung von den Personen in den Tragödien und Komödien giebt, läßt diesen Scythischen Weltweisen daselbst sagen, daß die komischen Schauspieler nicht mit so viel Nachdruck declamirten, als die tragischen.

Auch sehen wir, daß Quintilian wider diejenigen Lehrer der Beredsamkeit eifert, welche ihre Schüler eben so singen und declamiren ließen, als man auf dem Theater declamire. Er erzürnt sich über diejenigen Redner, die sich in den Gerichtsstuben auf gleiche Art hören ließen (*). Und doch ist kein eigensinniger Abscheu gegen die Komödianten daran Schuld, daß er den Rednern die theatralische Declamation untersagt. Quintilian war ihnen eben so wenig abgeneigt, als Cicero. Er erzehlt uns, Demosthenes habe es dem Komödianten Andronicus zu danken gehabt, daß er so wohl declamiren könne. Er erlaubt nicht nur einem jungen Menschen, welcher es in der Beredsamkeit zu etwas bringen wolle, die Kunst der Gebehrden zu erlernen, sondern er ist es auch gar wohl zufrieden, daß er sich einige Zeit von einem Komödianten unterweisen lasse, und unter ihm die Aussprache studire. Dandum aliquid Comædo

(*) Quint. Inst. lib. II. cap. 3.

Comædo quoque, dum eatenus quatenus pronuntiandi scientiam futurus Orator desiderat (*). Auch sagt es Quintilian noch an einem andern Orte, daß sein Schüler sich verschiedenes von einem Komödianten müsse zeigen lassen. Debet etiam docere Comædus, quomodo narrandum &c. (**)

Ich will noch einige andre Stellen aus den Alten anführen, meine Meynungen zu unterstützen. Wenigstens werden sie die Materie noch weiter aufklären. Man hat sie bisher noch nicht aller der Aufmerksamkeit gewürdiget, welche sie verdienen, weil sie unter den andern Sachen, bey deren Gelegenheit sie die Verfasser geschrieben haben, gleichsam begraben liegen. Es werden sich also diese Stellen weit mehr Aufmerksamkeit zuziehen, wenn man sie beisammen sieht, und das besondere Licht bemerkt, welches sie, zu ihrem nähern Verständniß, gemeinschaftlich auf einander werfen.

Diejenigen, welche mit dem alten Griechenland ein wenig bekannt sind, werden ohne viel Befremdung gelesen haben, daß die Dichter daselbst die Declamation ihrer Stücke selbst verfertigten. Musici qui erant quondam iidem Poetæ sagt Cicero (***) , wenn er von den alten griechischen Dichtern redet, die den Gesang und die Versarten erfunden hatten.

M 2

Die

(*) Ibid. lib. pr. cap. 3.

(**) Ibid. lib. I. cap. 10.

(***) De Orat. lib. 3.

178 II. Fortsetzung der Abhandlung

Die Kunst, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, machte in Rom eine besondere Profession aus. In den Ueberschriften der Lustspiele des Terenz, sieht man neben dem Namen des Dichters und dem Namen des Principals derjenigen Gesellschaft Komödianten, welche die Stücke vorgestellt, auch den Namen desjenigen, welcher die Declamation gemacht hatte, auf Lateinisch: qui fecerat modos. Wegen der Bedeutung, in der man diesen Ausdruck gemeiniglich nahm, habe ich mich schon oben erklärt. Es war, dem Donatus zufolge (*), ein gewöhnlicher Gebrauch, daß derjenige, welcher die Declamation eines Stückes componirt hatte, ihm seinen Namen, zugleich mit dem Namen des Dichters, und des vornehmsten Schauspielers, welcher es aufgeführt, vorsezte. Qui modos faciebat, nomen in principio fabulae & scriptoris & actoris & suum superimponebat. Ich führe diese Stelle nach der Verbesserung des Gerhard Vossius an (**). Besonders wurde die Declamation der Canticozum oder Monologen, welche auf eine ganz besondere Art ausgeführt wurde, wie wir weiter unten erklären werden, niemals von dem Poeten, sondern von Männern in Musik gesetzt, welche in den musikalischen Künsten vollkommen geübt waren, und es zu ihrer Profession gemacht hatten, von andern componirte dramatische Stücke aufzuführen zu lassen. Dieses waren die Künstler, welche

(*) Frag. de Comæd. & Tragæd.

(**) Poet. lib. 2. cap. 28.

welche Quintilian, in einer Stelle, die wir bald anführen werden, *Artifices pronuntiandi* nennet. Donatus, welchen wir eben angeführt haben, sagt: *Modis cantica temperabantur, non a Poeta sed a perito artis Musices factis.*

Cicero bedient sich eben desselben Ausdrucks *facere modos*, wenn er von denen reden will, welche die Declamation der theatralischen Stücke componirten. Nachdem er gesagt, daß Roscius mit Fleiß gewisse Stellen seiner Rolle mit nachlässigern Gebärden declamirt habe, als es der Sinn der Verse zu verlangen geschienen; nachdem er gesagt, daß Roscius in seine Action gewisse Schatten gebracht, um diejenigen Stellen, welche in die Augen fallen sollten, desto mehr zu erheben, so fügt er hinzu: die glückliche Wirkung dieses Kunstgriffs ist so gewiß, daß sie von den Dichtern und Componisten der Declamation eben so wohl bemerkt werde, als von den Komödianten; und alle machen sich dieselben zu Nuße. *Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:*

Non sapiens virtuti honorem, præmium, haud prædam petit

sed abjicit prorsus ut in proximos

Ecquid video? ferro septus possidet sedes sacræ,

incidat, aspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:

Quid petam præfidii?

180 II. Fortsetzung der Abhandlung

quam leniter, quam remisse, quam non actuose? Instat enim,

O pater, o patria, o Priami domus!

in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumpta superiori motu & exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poëtae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur (*).

Diese Componisten der Declamation ließen die Recitation kunstmäßig bald steigen, bald fallen, bald abwechseln. Manchmal ward eine Stelle, der Note zu Folge, tieffer ausgesprochen, als es der Sinn der Worte zu verlangen schien; allein dieses geschah nur deswegen, damit sich der hohe Ton, in welchen der Schauspieler wenige Zeilen darauf hinauf steigen mußte, desto besser ausnehmen könne. Und nicht anders machte es auch die Schauspielerin, welche Racine selbst, die Rolle der Mionime im Mithridat zu spielen gelehrt hatte. Racine war ein eben so grosser Declamator als Dichter, und hatte ihr gerathen, in folgenden Zeilen die Stimme sinken zu lassen, und zwar mehr, als es der Sinn zu verlangen schiene.

— — Si le fort ne m'eut donné à
Vous,
Mon bonheur dependoit de l'avoir pour
Epoux.

Avant

(*) De Orat. lib. 8.

Avant que votre amour m'eut envoyé ce
gage

Nous nous aimions (*).

Damit sie desto leichter die darauf folgenden Worte: Seigneur vous changez de visage eine Octave höher aussprechen könne, als sie das nous nous aimions ausgesprochen. Dieser außerordentliche Uebergang der Stimme in der Declamation, druckte die Verwirrung des Geistes vortreflich aus, in der sich die Monime in dem Augenblicke befinden mußte, als sie sahe, in welche Gefahr sie sich und ihren Geliebten durch die Bereitwilligkeit, dem Mithridates Glauben zuzustellen, gestürzt hatte, welcher nichts als ihr Geheimniß heraus zu locken suchte.

Um die Stellen der Alten zu verstehen, in welchen von ihren theatralischen Vorstellungen geredet wird, muß man, sollte ich meinen, einige Kenntniß von dem haben, was auf unsern neueren Bühnen vorgeht, ja wohl gar diejenigen um Rath fragen, welche die Künste treiben, die mit den Künsten der Alten, deren Ausübung verloren gegangen ist, wenigestens in einer Verwandtschaft stehen. Dergleichen nun sind die Kunst der Gebärden, und die Kunst die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben. Die Auslegungen, welche berühmte Gelehrte, die aber nirgends als in ihren Studirstuben zu Hause waren, von diesen Stellen haben machen wollen, erklären sie sehr schlecht. Es ist eben das,

M 4

als

(*) Act. 4. sc. 3.

182 II. Fortsetzung der Abhandlung

als wenn ein Kartheusermönch einen Commentar über den Tacitus schreiben wollte.

Wir sehen aus dem Werke des Quintilianus, daß diejenigen qui faciebant modos, oder die Componisten der Declamation, nach der Zeit Artifices pronuntiandi, das ist von Wort zu Wort, Künstler in der Aussprache genennet wurden (*). Itaque in iis, quæ ad scenam componuntur fabulis, Artifices pronuntiandi &c. „Und dieses ist die Ursache, warum in den Stücken, welche auf dem Theater vorgestellet werden sollen, die Künstler in der Aussprache &c.“ Ich will die ganze Stelle anführen, wenn ich von den Masken reden werde, deren sich die Schauspieler der Alten bedienten.

Man wird leicht begreifen, wie die Alten die Declamation, und so gar die Declamation der Komödien, componiren können, wenn man nur überlegt, daß in ihrer Musik die Fortschreitungen durch noch kleiner Intervalle geschehen konnten, als die allerkleinsten sind, deren wir uns in unsrer Musik bedienen. Was aber die Art, wie diese Declamation geschrieben worden, anbelangt, so haben wir bereits in dem vierten Abschnitte gesehen, daß es wahrscheinlicher Weise mittelst der Zeichen der Accente geschehen sey.

Die Kunst alle Arten von Gesängen in Noten zu schreiben, war in Rom schon zu den Zeiten des Cicero sehr alt. Sie war lange vor Eröffnung der Theater daselbst schon bekannt. Nachdem

(*) Quint. Inst. lib. II. c. 3.

dem Cicero von dem Gebrauche gesprochen, welchen die Pythagoriker von der Musik gemacht; nachdem er gesagt, daß der zwente römische König Numa der Schule des Pythagoras verschiedene Gebräuche abgeborgt, die er hernach in seinem kleinen Staate eingeführet: so beruft er sich, gleichsam zum Beweise seines Vorgebens, auf die Gewohnheit, das Lob grosser Männer, unter einem Accompagnement von Blasinstrumenten, bey Tische zu singen. Und dieses, setzt der Verfasser hinzu, beweiset, daß die Kunst, die Töne der Gesänge und die Declamation der Verse in Noten zu bringen, schon damals bekant gewesen (*). *Morem apud maiores tunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perspicuum est, cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis, & carmina; quamquam id quidem etiam duodecim tabulæ declarant, condi jam solitum esse carmen.* Wir haben schon oben erkläret, was die Römer unter dem Worte *carmen* verstanden. Auch sagt Cicero in dem fünften Buche seiner Tusculanischen Fragen, wenn er von den Vergnügen redet, die auch derjenige noch haben könne, der das Unglück gehabt, sein Gehör zu verlieren: wenn dergleichen Unglückliche an schönen Gesängen Vergnügen gefunden, so werden sie selbige nun vielleicht mit mehrerm Vergnügen lesen, als sonst bey der Ausfühung geschehen. *Et si cantus eos forte dele-*
 Etant,

(*) Quæst. Tuscul. lib. 4.

184 II. Fortsetzung der Abhandlung

Etant, maiorem percipi posse legendis his quam audiendis voluptatem. Cicero setzt voraus, daß, überhaupt zu reden, ein jeder so viel davon verstehe, daß er wenigstens einen Theil dieser Gesänge lesen könne: und dieses zeigt deutlich, daß man sie müsse in Noten geschrieben haben.

Hier ist endlich noch eine Stelle aus dem Livius (*), welche allein hinlänglich genug beweisen könnte, daß die Alten die Declamation der theatralischen Stücke componirt, in Noten geschrieben, und mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten aufgeführt haben. Es hat dieser Geschichtschreiber in seinem siebenten Buche für gut befunden, eine kurze Betrachtung über den Ursprung und die Geschichte der Schauspiele zu Rom einzuschalten. Nachdem er gemeldet, daß Rom, in dem dreihundert und neunzigsten Jahre nach seiner Erbauung, von der Pest heimgesucht worden, und daß man zu Abwehrung derselben öffentliche Spiele angestellt habe, welche in Aufführungen theatralischer Stücke bestanden, so setzt er hinzu: die Kunst dieser Aufführungen war damals in Rom noch ganz neu, und man kannte daselbst weiter nichts als die Schauspiele des Circus. Man hatte daher die Schauspieler, die man damals auf unsrer Bühne sah, aus Hetrurien müssen kommen lassen; und diese spielten nach der Art ihres Landes; das ist, sie machten ihre Geberden so ziemlich nach dem Takte der Blasinstrumente, und recitirten Verse, die aber
noch

(*) Liv. Hist. lib. 7.

noch keine componirte Declamation hatten, nach welcher sie ihre ganze Action hätten einrichten müssen. Weil aber unsre jungen Leute an der Kunst der theatralischen Vorstellungen einen grossen Geschmack fanden, so ward sie in kurzem vollkommener. Anfangs hatte man nur Verse aus dem Stegereiffe recitirt; bald darauf aber, fährt Livius fort, lernte man vollständige Stücke machen; und zu der Zeit des Dichters Andronicus hatte man auch schon (*) die Recitation einiger von diesen Stücken abgemessen, und die Noten zur Bequemlichkeit der Flötenspieler darüber geschrieben, wornach sich denn die ganze Action richten mußte. *Cæterum sine carmine ullo sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos juvenus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus, cæpere; nec absoni a voce motus erant. — — Nomen histrionibus inditum, qui non sicut ante Fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletas modis satyras, descripto iam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.*

Ich habe verschiedene Tonkünstler gefraget, ob es wohl sehr schwer seyn sollte, Charaktere zu erfinden, durch welche man die auf unserm Theater übliche Declamation in Noten bringen könne. Accente haben wir zu wenige, als daß wir sie vermittelst

(*) Im Jahr nach Erbauung der Stadt 514.

186 II. Fortsetzung der Abhandlung 2c.

mittelft der Accente in Noten schreiben könnten, so wie es die Alten gethan haben. Diese Tonkünstler nun antworteten mir, daß sich die Sache gar wohl thun lasse, und daß man selbst das Gamma unsrer Musik dazu brauchen könne; nur aber müßte man den Noten nicht mehr als die Hälfte ihrer gewöhnlichen Anstimmung geben. Zum Exempel die Noten, welche in der Musik als Semitonia angestimmt werden, müßte man nur als halbe Semitonia anstimmen. Und auf diese Weise könnte man die allergeringsten Abänderungen der Stimme, in der Höhe und in der Tiefe, wenn sie unsren Ohren nur noch empfindbar sind, in Noten bringen.

Unsre (*) Verse führen zwar ihre Abmessung nicht gleich mit sich, wie es wohl die metrischen Verse der Griechen und Römer thun. Allein man hat mir auch gesagt, daß man im Declamiren den Noten nur die Hälfte ihres gewöhnlichen Werths geben könnte. Man könnte einer weissen Note nur den Werth einer schwarzen, und einer schwarzen nur den Werth einer Achtelnote geben; und auch den übrigen Noten könnte man nach diesem Verhältnisse ihren Werth bestimmen, so wie sie sich nach demselben angeben ließen.

(*) Nämlich die französischen, nicht die deutschen, welche den griechischen und römischen in diesem Stücke sehr gleich kommen können. Ueb.

III. Neuigkeiten.

1) **M.** Jacob Adlungs 2c. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit 2c. mit Kupfern und einer Vorrede des Hrn. Capellm. Bach zu Weymar 2c. Erfurt, bey Jungnicol, Sen. 1758. 2 Alphabeth 8 Bogen in 8. Wir behalten uns vor, von diesem nutzbaren Werke, welches den Bemühungen seines Herrn Verfassers Ehre macht, in einem der nächstfolgenden Stücke, mehrers zu sagen.

2) Der ein und zwanzigste Psalm, nach der poetischen Uebersetzung des Königl. Dänischen Hofpredigers Hrn. Kramer, in Musik gebracht von J. S. Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten; Berlin bey G. L. Wintern, 20 $\frac{1}{2}$ Bogen in folio. Der Beyfall, womit dieser vortreflich componirte Psalm, bey seiner Aufführung in Berlin, aufgenommen worden, kann ihm auch nicht an auswärtigen Orten, wo Geschmack und Kunst herrschet, entstehen. Ein männlicher Gesang, ein angemessner Ausdruck, eine wahre Declamation, zeigen durchgehends von den Empfindungen des begeistert denkenden Sehers. Der Psalm ist mit abwechselnden Chören, Solos und Duetten componirt. Der Herr Verleger hat es auf keine Weise an äußerlicher Pracht fehlen lassen.

3) Friedr. Wilh. Riedts, Solo für die Flötraversiere 2c. ingleichen desselben Trio für ebendasselbe Instrument. Leipzig bey Joh. G. **Em.**

Em. Breitkopf, fol. 1758. Der Herr Verfasser, der das Sangbare mit dem seinem Instrumente Eigenen jederzeit zu verbinden gewohnt ist, hat, vermittelst dieser neuen Aufsätze seiner geschickten Muse, abermahls eine solche Probe hievon abgelegt, die Liebhabern und Kennern nicht anders als angenehm, ihm aber rühmlich seyn wird. Druck und Papier sind schön.

4) Melodien zu des Hrn. Prof. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig 2c. von Joh. Friedr. Doles, Musikdirect. zu Leipzig; verlegt Joh. Gottl. Em. Breitkopf, 10 $\frac{1}{2}$ Bogen in verkehrt Folio. Denenjenigen zu gefallen, die aus einer Partitur zu spielen nicht gewohnt sind, ist jedes Lied unterwärts annoch besonders und zwar mit kleinern Noten, nach Clavierart, mit untergelegtem Generalbass, ausgesetzt worden, und die Melodien sind in der That so beschaffen, daß sie, mit gleich glücklicher Wirkung, sowohl von vier verschiedenen Stimmen, als von einer einzelnen, gesungen werden können, ungekünstelt, ohne gemein oder altväterisch zu seyn; edel und neu, ohne von der Eigenschaft des Chorals abzugehen, andächtig und rührend.

5) Anleitung zur Singcomposition, von Friedrich Wilh. Marpurg, Berlin, verlegt Gottl. Aug. Lange, 1758. in 4to. Hierüber muß ich der Welt das Urtheil überlassen.



Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Drittes Stück.



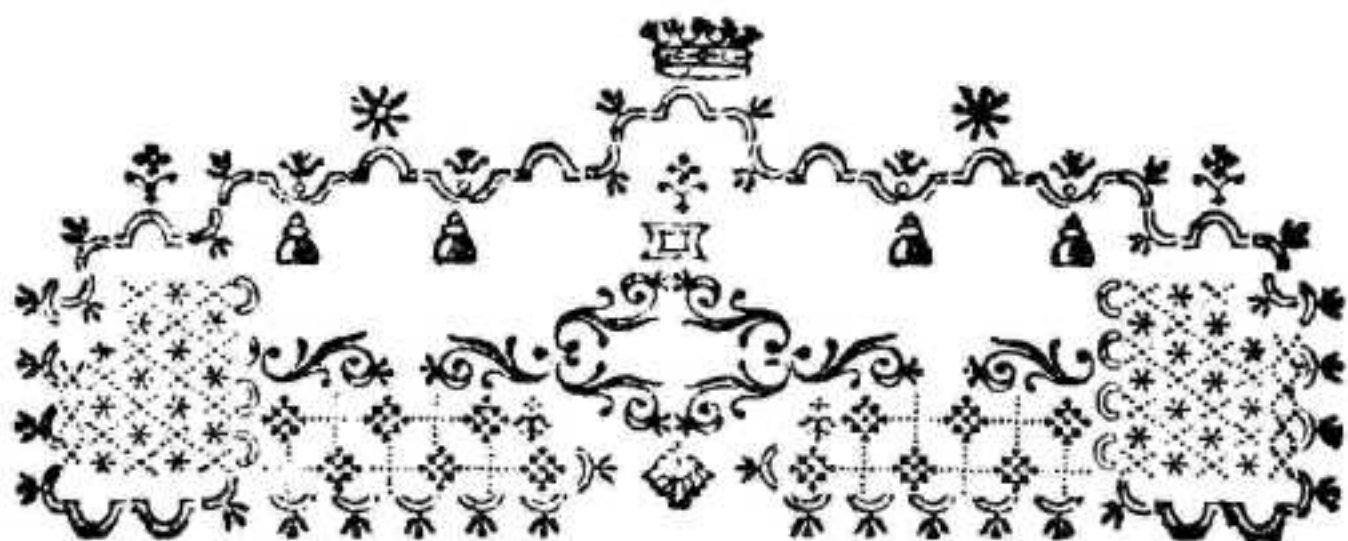
Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1759.

Inhalt

des dritten Stückes.

- I. Herrn Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes so genanntes Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen. 153
- II. Freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten von einem Liebhaber des Wohlklanges. 192
- III. Herrn Sonnenkalbs Fortsetzung der unparthenischen Gedanken, über den Tractat des Herrn Daube 196





I.

Hrn. Johann Joachim Quanzens
Antwort auf des Herrn von Moldenit
gedrucktes so genanntes Schreiben an
Hrn. Quanz, nebst einigen Anmer-
kungen über dessen Versuch einer
Anweisung die Flöte Traver-
siere zu spielen.

Der Herr von Moldenit hat sich seit sehr lan-
ger Zeit mit der Flötetraversiere zu schaf-
fen gemacht. Im Jahre 1726. hatte ich
die Ehre ihn in Paris kennen zu lernen.
Er nahm damals, auf mein Anrathen, und durch
meine Vermittelung, bey dem Herrn Blavet auf
diesem Instrumente lection. Einige Jahre dar-
auf kam er nach Dresden und bediente sich zuerst
des Unterrichts des Herrn Büffardin, nachher
des meinigen. Weil seine Finger, zu gehöriger
Bedeckung der Löcher der Flöte zu dünne waren:
so konnte ich freylich auch ihm den guten und reinen

3. Stück. IV. Band. N Ton

Ton nicht beybringen, den ihm seine vorigen beyden braven Lehrer nicht hatten geben können. Weil über dieses seine Zunge zu unbiegsam war, als daß er die zur Geschwindigkeit nöthigen Bewegungen damit hätte machen können: so war er auch aus dieser Ursache desto ungeschickter aus meinem Unterrichte Nutzen zu ziehen. Er schien dieses zu merken: er wollte aber die wahren Ursachen seines schlechten Fortkommens auf der Flöte nicht einsehen; sondern er schob lieber die Schuld, welche an ihm lag, auf seine Lehrmeister, und auf ihre Methode. Was war also, da er sich einmal von der Natur zu einem großen Flötenisten bestimmt zu seyn glaubte, natürlicher, als daß er aufhörete, Leuten, die ihm seiner Meynung nach, die rechten Künste nicht zeigen wollten, in der Wahrheit aber, bey seiner natürlichen Ungeschicklichkeit zu diesem Instrument, nicht zeigen konnten, sein Geld zuzuwenden, und sich dagegen vornahm sich eine eigene Art die Flöte zu tractiren ausfündig zu machen.

Er schrieb mir einige Jahre darauf aus einem entfernten Orte, daß er nun auf die rechte Spur gekommen sey; und hoffte seine Erfindung ehestens hören zu lassen. Noch einige Jahre darnach kam er nach **Berlin**: allein, anstatt seinem Versprechen eine Gnüge zu leisten, hatte er die Entschuldigung immer parat, daß er damit noch nicht zum Stande gekommen sey. Er verließ Berlin wieder, ohne daß ich ihn hätte können zu hören bekommen: fand sich aber ungefähr nach einem Jahre wieder ein: jedoch noch immer mit den vorigen Ausflüchten bewafnet

wafnet. Noch den Abend vor seiner zweenen Abreise von Berlin, habe ich ihn inständig gebeten, meine Neugierde endlich einmal zu befriedigen: allein abermals ohne die geringste Wirkung.

Und bey dieser seiner damaligen zweenen Anwesenheit in Berlin, ist es geschehen, daß ich ihm den ersten Aufsatz meines Versuchs, welchen ich aus gewissen Ursachen noch einmal hatte abschreiben lassen, aus der Absicht in die Hände gegeben, um die Copie mit der Urschrift zu vergleichen. Er stellte sich damals noch immer als meinen Freund; wir waren öfters beisammen: und da er vollkommener Herr von seiner Zeit war; so trug ich um so viel weniger Bedenken, ihm diese kleine Bemühung zuzumuthen. Es kann seyn, daß er mir einige Einwendungen wider meine Lehre vom Ansaße und Zungengebrauche gemacht hat: aber gewiß so dunkle und räzelhafte Einwendungen, als seine nachherigen gedruckten Lehren sind. Da ich über dieses seine Fähigkeiten, und sein Vorurtheil wider den Ansaß, nach welchem er das, was an den Fingern lag, auf den Mund und die Zunge schieben wollte, von langen Zeiten her kannte; da er also, wenn er sich auch deutlicher hätte erklären wollen, nicht anders gekonnt hätte, als meinen Lehren gerade zu widersprechen: so kan ein jeder gar leicht glauben, daß ich auf seine Einwendungen wenig Acht gehabt, noch weniger sie, wie er etwan gewünscht haben mag, mit unterthäniger Ehrfurcht angenommen habe: und dieses um so viel mehr, da er mir in der Ausführung nichts zeigen konnte noch wollte.

Doch alle diese kleinen Flötenzwistigkeiten, von denen noch über dieses nur gar ungemein selten gesprochen wurde, störten, wenigstens von meiner Seite, unsere Freundschaft im geringsten nicht. Ich war mehr als zu wohl überzeugt, daß wenn auch jemand in Ansehung des Flötenspiels keine Achtung verdiente; er doch noch eine Menge anderer guter Eigenschaften haben könnte, wegen welcher man ihm die Hochachtung nicht versagen mußte. Von seiner Seite konnte ich auch keinen Widerwillen bemerken. Allein, ich erinnere mich die Worte auf der 4ten Seite, seines gedruckten Schreibens, an mich: „und dürften zu ihrem Schaden nicht noch den Vorwurf leiden, daß sie kein Genie zur Musik gehabt.“ an einem Fehler, den mich damals meine treuherzige Aufrichtigkeit hat begehen machen, und welcher, sehr wahrscheinlicher Weise die ganze Galle des Hrn. von Moldenit gegen mich rege gemacht hat. Ich will diesen Fehler vor meinen Lesern nicht verheelen.

Wir beyde, der Hr. von Moldenit und ich, gingen einstmals, wie sehr oft geschah, mit einander spazieren. Wir kamen auf die Flöte zu sprechen; er ließ sein Misvergnügen über meine Spielart mit der gewohnten Dunkelheit wieder merken: Dieses machte mich, aus den schon oben angeführten Ursachen, endlich ungeduldig, daß ich, jedoch wohl zu merken, nur unter uns beyden, endlich zu ihm sagte: Er thäte zwar wohl, wenn er die Flöte zu seinem eigenen Vergnügen spielte,

so

so gut, als es ihm möglich wäre. Er möchte sich aber nicht schmeicheln, daß er jemals etwas besonders darauf hervorbringen würde, weil er kein Genie dazu hätte. Dieser gute Rath ist die Ursache, die mir den Zorn des Hrn. von Moldenit zugezogen hat. Doch, er verbiß denselben damals, und begab sich nach Hamburg. Ein Brief, den ich, nach einigen ganz freundschaftlichen, die nichts von der Flöte enthielten, von dorthier von ihm bekam, und dessen er selbst S. 3. seines Schreibens an mich gedenket, fieng endlich an etwas von Unmuth durchscheinen zu lassen. Doch bestanden die Erinnerungen wegen des Zungenstosses, die er damals gemacht haben will, in nichts weiter als in räzelhaften Anspielungen auf eine gewisse Zunge, welche aber mit der Flöte gar nichts zu schaffen hat, und in einer Weissagung, daß bald der Zeitpunkt erscheinen würde, welcher der merkwürdigste meines ganzen Lebens seyn sollte. Die Sonate, welche ist unter seinen gestochenen Sonaten die sechste ist, war in Abschrift mit eingeschlossen, und ein: was sagen Sie dazu? war alles was im Briefe davon gemeldet wurde. Ich sagte ganz natürlicher Weise dazu, was ein jeder dazu gesaget haben würde, nämlich: Daß sie auf der Flöte traversiere nicht zu spielen sey; und wegen des übrigen bat ich mir eine mehrere Aufklärung aus. Hierauf erfolgte das, was der Hr. von Moldenit selbst erzählt, ich gab mein Buch, und er seine Sonaten her-

aus. Einige Briefe wurden hierauf noch zwischen uns gewechselt: allein sie enthielten weiter nichts, als von meiner Seite Verlangen, daß er sich deutlicher erklären, und seine neuen Künfte zeigen möchte, und von seiner Seite Ausflüchte. Einer dieser Briefe ist der, dessen er S. 7. seines gedruckten Schreibens erwähnt, und sich über die darinn enthalten seyn sollenden unanständigen Redensarten beklaget. Ich erinnere mich keiner weitern Unanständigkeit, als dieser, daß ich ihm dabei, auf sein Verlangen, noch eine von meinen neuesten und besten Flöten geschickt habe. Ich könnte zu seiner Beschämung unsern ganzen Briefwechsel, vom Jahre 1751. an, der Welt gedruckt vor Augen legen; wenn ich mich nicht scheuete, die Geduld meiner Leser auf eine unerträgliche Art zu misbrauchen. Hält der Hr. von Moldenit etwa das vor eine Unanständigkeit, wenn man seinen, noch ganz unerwiesenen, Meynungen nicht gleich auf sein Wort glaubt, und sich seinen Hochadelichen dilettantischen Richtersprüchen nicht gleich in Unterthänigkeit unterwirft? Eine solche Ausschweifung hätte ich ihm, zum wenigsten in den vorigen Zeiten, nicht zugetrauet. Soll ich sie iho von ihm vermuthen?

Genug, der Hr. von Moldenit kam 1757. wieder nach Berlin, um, wie er selbst schreibt, mit Gelegenheit zu geben, mich durchs Gehör zu überzeugen; da er glaubte im Stande zu seyn, dasjenige, was er geschrieben, auch mit seinem Spielen zu rechtfertigen. Mir hat er diese Absicht nicht eher als iho gedruckt

entde-

entdecket. Er verlangt nicht undeutlich, ich hätte zu ihm kommen sollen. Es ist wahr, ich bin nicht zu ihm gegangen. Schon allzu oft hatte ich ihn vergebens gebeten. Endlich war ich so vieler abschläglichen Antworten müde. Warum kam er nicht lieber zu mir? Ein Spottgedicht auf ihn, unter dem Titul: **Dritter neuester und letzter Discours** ꝛ. dessen Veranstaltung er mir auf die gröbste Art von der Welt, und in den allerunanständigsten Ausdrücken, doch ohne allen Beweis, Schuld giebt, (gleich als wenn sonst niemand das Ungereimte in seinen beyden vorher gedruckten Discursen hätte einsehen und rügen können,) bewog ihn endlich, das **gedruckte Schreiben** an mich, mit welchem ich ihm hauptsächlich zu thun habe, heraus zu geben.

Vielleicht glauben meine Leser, daß alles, was er von seiner erlangten **Fertigkeit** in seinen **neuen Erfindungen**, von der ganzen Octave tieferer und einer Menge höherer Töne, als die Flöte traversiere hat und haben kann, welche ihm alle zu Gebote stehen, mit einer fast unverschämten Dreustigkeit vorgiebt, doch wohl wahr seyn mußte. Wie sehr aber werden sie sich wundern, wenn ich ihnen sage, und mich erbiere es durch Augen- und Ohrenzeugen, die den Hrn. von Moldenit bey seiner ihligen Anwesenheit gehöret haben, zu beweisen, daß nichts weniger wahr ist, als seine prahlerischen Versicherung.

Sein Schreiben ist in den ersten Tagen des **Maymonats 1758.** geschrieben. Und in den

letzten Tagen des Junius eben dieses Jahres hat er noch nichts weiter in die Flöte hinein brummen können, als das ungestrichene c h b und a. Die ganze Quinte bis ins ungestrichene d hinunter fehlt ihm noch. Der Musikdirector in Drontheim dessen im II. Bande der **Marpurgischen Beyträge** S. 563. und 566. gedacht wird, hat sein Räzel richtig errathen. Es ist wahr, daß der Hr. von Moldenit diese Töne in die Flöte hinein singt. Er hat es endlich so weit gebracht, daß er den Mund so genau ans Mundloch der Flöte hält, daß die Flöte dadurch in eine Zitterung gesetzt wird, welches allenfalls denen die des Instruments nicht kundig sind, scheinen möchte, als wenn diese Töne aus der Flöte kämen. Jemand dem er sie hören lassen, hat sie ihm auf diese Art, doch ohne zu sagen wie er es mache, wieder vorgespielt, und sie sind nicht gemisbilliget worden. Die Probe mit den hohen Tönen, deren er sich rühmet, hat er mit der Entschuldigung, bald daß er nicht eingespielt sey, bald, daß er sie auf dieser Flöte nicht heraus bringen könne, beständig abgelehnet. Das lächerlichste dabey ist, daß er seit vielen Jahren keine andere Flöte als diese, welche er mit bey sich führet, gehabt hat. Folglich hat er sie niemals anders als in der Einbildung vorgebracht. Seine Sonaten hören zu lassen ist er auch nicht disponiret gewesen. Alles was man von ihm hat heraus bringen können, sind einige Passagien, womit man etwan den Ansaß probiret, und ein Menuet: und dabey ist sein Vortrag, auch in den gewöhnlichen Tönen, eine natürliche

liche

liche Folge seiner Grundsätze, daß man die Zunge nicht brauchen soll: matt, undeutlich, leyerhaft, und dabey so schwach, daß man die Ohren dabey sehr spizen muß, wenn man was verstehen will.

Doch, vielleicht ist es dem Hrn. von Moldenit noch nach der Zeit endlich gelungen, sich in alle dem, was er zu können wünschet, noch einzuspielen. Ein Cavalier sollte billig sein Wort halten. Auf der 7ten Seite seines Schreibens stehen Versprechungen genug. Ich wünschte, daß einige meiner Leser sich die Mühe nähmen, mit ihren eigenen Ohren die Sache zu untersuchen. Nur aber bitte ich sie, alsdenn wohl Achtung zu geben, ob der Hr. von Moldenit nicht etwan gar noch mehr leistet als er verspricht, das ist, ob er nicht anstatt des ungestrichenen wohl gar das tiefe A B H angiebt. Gewisse Ursachen bringen mich auf diese Vermuthung; und wenn es nun in der That so wäre — Dies verdiente wohl eine neue Lobrede. Ueberspringt doch die Trompete marine auch wohl eine ganze Octave.

Endlich, um alle Vorwürfe von mir abzulehnen, als wenn ich ihn nicht hören wollte, habe ich selbst ihn in einem Billete höflich gebeten, mir eine Zeit und Ort, bey ihm, oder bey mir, oder auch an einem dritten Orte, zu bestimmen, wo ich, in Gesellschaft von ein paar musikverständigen Freunden, seine neue Erfindungen hören könnte. Allein, das Billet kam unangenommen wieder zurück, mit der

höflichen Antwort: **Er hätte mit Quanzen nichts zu thun.**

Hier haben meine Leser nun eine kurze Abschilderung des Ritters, der wider die Flötenspieler auf Abentheuer ausgezogen ist: Dies sind seine Waffen, und dies sind seine bisherigen Thaten. Habe ich nicht vielleicht schon genug gesagt, um aller weisern Bertheidigung überhoben zu seyn? Doch ich bitte meine Leser noch um eine kurze Geduld, und nehme mir die Freiheit, über das Schreiben und die Anmerkungen des Hrn. von Moldenit auch von meiner Seite einige Anmerkungen zu machen. Zum wenigsten wird er mich nun nicht mehr beschuldigen können, daß ich ihm gar nicht geantwortet hätte.

Zur 1. Seite. Der Hr. von Moldenit hat in seinem französischen und deutschen Discurse weiter nichts als dieses, und zwar in sehr unanständigen und doch dabei äußerst hochtrabenden Ausdrücken gesagt, daß er mit den Flötenspielern nicht zufrieden sey, und daß er eine bessere Art wisse die Flöte zu handhaben, und die Lippe anstatt der Zunge zu brauchen. Im Anfange verspricht er diese Art zu zeigen. Wenn er aber Wort halten soll, so bricht er ab, und drückt sich im deutschen Discurse ausdrücklich also aus: „Dieser Vortheil, (nemlich sich eine Vorstellung zu machen wie die Lippe die Klänge nach ihrer Geltung auseinander setzen, und jedem die ihm zukommende Bewegung geben muß) liess jedem vor Augen, und liesse sich allhier leicht erklären; da aber ein jeglicher,

„cher,

„cher, wie billig, die schuldige Hochach-
 „tung für sich hat, zu glauben, daß ihm
 „das nicht unmöglich sey, was andern
 „möglich gewesen, und wenn es hier
 „stünde, es keine grosse Kunst heissen
 „würde, so läßt man es dabey bewenden,
 „zumalen es dem ohngeachtet eine unge-
 „meine Aufmerksamkeit und sehr grossen
 „Fleiß erfordert, und die, so diese Gabe
 „haben, des rechten Weges nicht mehr
 „verfehlen können..“

Heißt das nicht seine Leser recht unverschämt
 äffen? Heißt das nicht die Liebhaber Zeit und Mühe
 verderben machen; wenn sie das für sich selbst her-
 aus suchen sollen, was der Hr. von Moldenit in
 25. Jahren nicht hat finden können. O des schö-
 nen Lehrers!

Ich frage hierbey alle Componisten überhaupt,
 und alle unparthenische Zuhörer, ob die 6 Sona-
 ten des Hrn. von Moldenit nicht selbst ein Pasquill
 auf die Composition, oder wenigstens eine Satyre
 auf den Verfasser sind?

Eben das. Der Herr von Moldenit wirft
 von seiner eingebildeten Höhe sehr verächtliche
 Blicke auf den niedrigen Pöbel, welcher durch
 die Musik sein ehrliches Brod zu verdienen sucht,
 herab. Gerade, als ob kein Gebot vorhanden
 wäre, daß ein jeder mit stillem Wesen arbei-
 ten, und sein eigen Brod essen solle: eben
 als ob alle Menschen an dem Schweisse ihrer Vor-
 fahren genug hätten, um Zeitlebens nichts zu thun,
 wie

wie Mancher! Die Liebhaber allein, sollen die Ehre haben, seiner Erfindungen sich zu freuen. Ich gönne ihnen dieses Vergnügen. Doch, wenn sie alle so ungesellig mit ihrer Musik wären, und ein jeder für sich auf seiner Stube allein spielen, wie es der Hr. von Moldenit thut, und nach seinem eigenen Exempel zu verlangen scheint, zumal da er Sonaten ohne Raß dazu vorschlägt, so würde wenig harmonische Musik zu hören seyn. Ein Liebhaber darf sich ja nach seinen Grundsätzen nicht öffentlich hören lassen. S. 7. Doch, es ist nicht zu besorgen, daß dieser Rath viel Anhänger finden werde. Es giebt noch Liebhaber genug, welche sich nicht schämen dürfen, sich vor andern ehrlichen Leuten hören zu lassen, und welche es auch mit Vergnügen und mit Ehren thun.

Der Hr. von Moldenit besreyet die Liebhaber, nach seinem Geschmacke, von der Beschwerlichkeit sich öffentlich hören zu lassen. Er selbst aber maßet sich in zweenen Discursen und einem gedruckten Schreiben des Rechts an, diejenigen, welche mit der Musik ihr Brod verdienen öffentlich zu kritisiren, ja, was noch mehr ist, ihnen alle mögliche Grobheiten zu sagen. Das heißt recht seine eigene Größe kennen.

Wer zu einer Sache, die er lernen will, nicht mehr Geschicklichkeit hat, als der Hr. von Moldenit, der wird auch bey der allerbesten Anweisung eine eben so gar unglückliche Probe machen, als der Hr. von Moldenit gemacht zu haben bekennet.

S. 5. wird von mir gesagt: meine Person und mein Spielen würde wohl niemand kritisiren. Welch ein seltsamer Widerspruch! Entweder ich spiele so wie ich gelehret habe: und so ist mein ganzes Spielen kritisiret. Oder ich lehre anders als ich selbst spiele: und da muß mein Spielen erst beschrieben, das, worinn ich in der Ausübung von meinen eigenen Lehren abgehe, deutlich angezeigt, und ich also einer begangenen Falschheit überwiesen werden. Ich bin nicht so bescheiden, wie mein Herr Gegner. Ich kritisire sein Spielen und seine Lehrart: und das von rechtswegen. Schiene sein Person nicht etwas bößhaft und heimtückisch zu seyn: so hätte ich im übrigen wider diese auch nichts einzuwenden.

Eben das. „Beweisen Sie daß Ihre Lehrart gut ist“. Beweisen Sie es lieber, Herr von Moldenit, daß die Ihrige gut ist. Mit Ihrem eigenen Exempel haben Sie es bisher schlecht bewiesen. Ich aber glaube die Güte der meinigen bisher genug bewiesen zu haben: nur an Ihnen habe ich es nicht beweisen können: denn, (im Vertrauen gesagt,) sie schickten sich nicht dazu, wie oben schon dargethan worden.

Eben das. „Daß Sie nicht wie es in Wissenschaften gebräuchlich, meine Sätze, sondern nur, nach Handwerksgebrauch, mich aus meinem Spielen beurtheilen wollten“. Also ist in keiner Wissenschaft die Erfahrung nöthig. Eine ganz neue Wahrheit! Hat der Herr von Moldenit etwan
 seine

seine Künste geometrisch demonstriret? Ich, ob ich gleich kein Mathematiker bin, habe doch einmals von Erfahrungen, Beobachtungen, und Versuchen in der angewandten Mathematik gehört. Und bey dem Flötenspielen, welches doch, was die Bildung und richtige Hervorbringung der Töne anbetriß, etwas sehr mechanisches ist, sollen Erfahrungen Handwerkemäßig seyn! Doch ich irre mich; so lange als der Hr. von Moldenit die Welt bereden will, daß er ein außerordentlicher Flötenspieler sey, müssen kurz um keine Versuche und Erfahrungen statt finden. Widrigenfalls würde alle seine Beredsamkeit, ungeachtet sie sich hier und da mit philosophischen Blümchen zu schmücken suchet, dennoch eine ganz entgegen gesetzte Wirkung thun. Ein Bauer würde vielleicht bey dieser Gelegenheit gedacht haben: **Das Werk lobet den Meister.**

S. 6. Ob der Hr. von Moldenit, in Ansehung der ganzen Octave die er unter den gewöhnlichen Tönen der Flöte herausbringen zu können vorzieht, wie ich oben schon dargethan habe, hier gleich eine unverschämte Unwahrheit saget: so bestärken doch alle Erscheinungen, die er hier angiebt, daß es die Wahrheit ist, daß er die 3 tiefern Töne mit denen er bisher hat fertig werden können, in die Flöte hinein brummt. 1) Keine Singer werden dazu gebraucht. 2) Keine Passagen können drinn gemacht werden: deswegen nämlich, weil er keine brummen kann; nicht aber weil die Ausdehnung, (was für eine Ausdeh-

Ausdehnung denn?) zu langsam ist. Sonst können manche Baritonisten in der ungestrichenen Octave sehr bequem viel Passagien singen. Diese würden mit dem Geheimnisse des Hrn. von Moldenit Wunder thun. Er sagt: in viel auf einander geschwinde folgenden Klängen würde einer den andern ersticken. Wer hat wohl jemals gehört, daß einzelne Töne, deren jeder aufhöret, wenn der folgende anfängt, einander ersticken? Ist etwa die Flöte des Hrn. von Moldenit ein Pantalon, oder Pianoforte, auf welchem die tiefen Saiten lange nachklingen: und wenn sie nicht mehr nachklingen sollen, gedämpft werden müssen. O des neuen Wunders! Hat man wohl jemals wahrgenommen, daß, wenn ein braves Orchester noch so geschwinde Passagien gut ausgeführt hat, ein Ton den andern ersticket habe? Doch weder Ausdehnung noch Erstickung sind die Ursache dieser Langsamkeit; sondern diese ist es: Weil der Hr. von Moldenit sich erst zu dem vorhin beschriebenen Brummen in Positur setzen muß.

Doch diese Taschenspieleren, welche ich, und wie ich glaube, jeder Unpartheyischer, so lange mit diesem Namen belegen werde, als es eine in der physischen und mathematischen Tonkunde ausgemachte Wahrheit ist, daß ein hohler elastischer Körper, von gegebener Länge und Weite, bey proportionirter Luft, unmöglich einen tiefern oder höhern Ton von sich geben kann, als seiner Länge und Weite gemäß

gemäß ist, (*) diese Taschenspieleren, sage ich, soll nun nicht das Hauptwerk des Hrn. von Moldenit seyn. Vielleicht merkt er Unrath; s. S. 7. Er hat nur die gute reine und sichere Pronunciation gesucht, und die tiefen und hohen Töne gleichsam zur Zugabe oben drein gefunden. Ich ersuche alle und jede Kenner und Liebhaber der Musik hiermit nochmals inständigst, sich, wo sich dieser neue Erfinder des guten Vortrags irgend aufhalten möchte, doch ja zu bemühen, seinen guten Vortrag zu hören, und ihr Urtheil drüber zu fällen. Es würde eine mehr als hurenmäßige Unverschämtheit seyn, wenn er die Welt nur in öffentlichem Drucke bereden wollte, daß er die Kunst des guten Vortrags besäße, und sich, so bald ihn jemand zu hören verlangt, allemal mit dem nicht eingespielt oder nicht disponirt seyn entschuldigen, und einen Gegenbesuch versprechen wollte; wie er nur noch igo, da ich dieses schreibe, vor ein paar Wochen gethan hat.

Inzwischen will ich doch seinen Herausforderungen noch weiter nachgeben, und zwar nicht um feinet willen: (Denn er mag meinethalben auf seiner
Stube

(*) So lange nämlich als die Luft in demselben keine andere Richtung bekommt, und am Ausgange verhindert wird. Dieses geschieht wenn man die Oefnung der Flöte mit der Hand zuhält, oder wenn man eine Orgelpfeife decket. Alsdenn wird der Ton zwar tiefer aber auch noch einmal so schwach. Zu den höhern Tönen aber machen die Löcher in der Flöte und andern ähnlichen Instrumenten die Gelegenheit: weil alsdenn die Luft, welche unten heraus kommen sollte, durch sie ihren Ausgang nimmt: welches eben so viel ist, als wenn die Flöte um so viel verkürzet wäre.

Stube spielen oder lehren, brummen oder pfeifen, wie er will); sondern denen zu Gefallen, welche sich etwan durch das Schreiben dieses Grosssprechers, welcher Schande und Ehre nach seinem freyen Gefallen auszutheilen unternimmt, möchten bereden lassen, zu glauben daß man bisher nur aufs Gerathewohl gespielt hätte; und will den Ungrund aller seiner vermeynten Erfindungen so deutlich als mir möglich seyn wird darthun.

Es ist aus der Naturlehre bekannt, daß wenn ein Ton auf einem Blasinstrumente entstehen soll, die Luft durch eine enge Eröffnung geschwind hindurch beweget werden müsse, um in eine zitternde Bewegung zu gerathen. Diese enge Eröffnung ist bey der Flöte ihr Mundloch. Und damit die Luft, welche diese enge Eröffnung berühren soll, gehörig ihre Richtung darauf bekomme, so muß sie erst durch eine andere enge Eröffnung dazu zusammen gedrückt, und auf jene geführt werden. Denn widrigenfalls würde ein jeder freyer Wind, wenn er auf das Mundloch der Flöte träfe, einen deutlichen Ton darauf heraus bringen können. Die Richtung der Luft geschieht durch die Eröffnung der Lippen, durch welche die aus der Lunge getriebene Luft durchgeht. Und damit die Luft, so lange jeder Ton dauert, nicht hin und her flattern könne, sondern ihre gewisse Richtung behalte; so müssen die Lippen bey jedem Tone in der demselben zukommenden Lage bleiben. Je höher der Ton werden soll, je enger muß die Oefnung werden. Dieses geschieht durch mehrere Bedeckung des Mundlochs mit der Unterlippe. Dieser

engern Eröffnung des Mundlochs muß auch die Zusammenpressung der darauf stossenden Luft proportionirt seyn. Folglich muß auch die Eröffnung der Lippen kleiner werden. Soll der Ton tiefer seyn: so wird die Lippe weiter zurück gezogen, und folglich das Mundloch weiter. Folglich müssen auch die Lippen mehr eröffnet werden. Diese sind die physikalischen Ursachen, der in meinem Versuche einer Anweisung ic. im Hauptstücke vom Ansätze S. 40 bis 51. gegebenen Lehren. Ich habe mich daselbst bemühet, bey vorausgesetzter rechter Fingersehung, welche ich in einem andern Hauptstücke lehre, und welche durch die Eröffnung der Löcher der Flöte eigentlich die Länge des klingenden Körpers bestimmet, fast jedem Tone, so viel es mir möglich gewesen, seine gehörige Eröffnung des Mundlochs so wohl, als der Lippen anzuweisen. Ich selbst, und alle meine Scholaren, ja, alle Flötenspieler überhaupt, zeigen die Wahrheit von alle diesem in der Ausübung. Und doch fodert der Herr von Moldenit von mir, ich soll beweisen, daß meine Spielart gut sey. Warum beweiset er denn nicht daß sie schlimm sey? Und besteht denn etwa die gute Spielart nur darinn allein, daß man Töne ansprechen macht?

Damit die aus der Lunge herausgetriebene, und zwar in einem Stücke nach einander fortdauernd herausgetriebene Luft bey jedem Tone deutlich abgesetzt werde, wo sie abgesetzt werden soll, so muß etwas seyn das sie, so lange sie abgesetzt werden soll, aufhält und spannet. Denn es würde theils
albern

albern, theils beschwerlich, theils unmöglich seyn, bey jeder Note mit dem Blasen aufzuhören. Zu diesem Spannen der Luft nun, hat die Natur nichts bequemens als die Zunge angewiesen. Diese kann die Luft auf kurze Zeit spannen und wieder los lassen. Sie vertritt die Stelle eines Ventils in der Orgel. Um sie dazu in die gehörige Lage zu setzen, spricht man, wie ich im VI. Hauptstücke meines Versuchs gelehret habe, gewisse Sylben aus, unter welchen *ti* und *tiri* den Ton am schärfsten, *di* und *diri* aber wegen gelindern Ansehens an den Gaumen gelinder spannen, und folglich auch so wieder los lassen. Aus eben dieser Ursache des Spannens sind zu den Sylben, die man aussprechen muß, solche Consonanten erwählet worden, bey welchen man nothwendiger Weise die Spitze der Zunge an den Gaumen setzen muß. Andere Consonanten, z. E. *bibi*, *pipi*, *mimi*, *nini*, *kiki*, und dergleichen, würden zu diesem Gebrauche, gar nichts taugen. Durch das Aussprechen des *Di* *U* wird der Wind zweymal und folglich am geschwindesten gespannt und wieder losgelassen. Folglich ist diese Sylbe bey sehr geschwinden Noten zu gebrauchen. Ohne diese Spannung und geschwinde Loslassung des Windes, würde derselbe nicht scharf und prompt auf das Mundloch der Flöte stoßen, und folglich der Ton auch nicht prompt, sondern lallend und zischend, nach und nach, und bey geschwinden Noten ganz und gar nicht deutlich, ansprechen: wie es des Herrn von Moldenit neu ausstudirte Art, vollkommen beweiset. Es würde

eben so seyn, als wenn auf einer Orgel das Clavier nur ganz sachte und nach und nach niedergedrückt, und folglich das Ventil nur nach und nach eröffnet würde, woben die Pfeife erst zu sausen und denn bey völliger Niederdrückung des Claviers erst recht zu klingen anfängt.

Ich habe im 2 §. S. 62 meines Versuchs ausdrücklich geschrieben, daß der Wind mit der Zunge aufgehalten oder gespannt werde; daß man, wenn der Ton angegeben werden soll, nur die Spitze der Zunge vorn vom Gaumen wegziehe: daß durch dieses wegziehen der Stoß vom aufgehaltenen Winde geschehe, nicht aber durch das Stoßen der Zunge selbst, wie viele irrig glauben. Ich habe nach dieser Erklärung den uneigentlichen Ausdruck Zungenstoß nur deswegen beybehalten, weil ihn der Sprachgebrauch einmal dieser Beschäftigung der Zunge beygelegt hat; und mich einige vielleicht sonst nicht recht würden verstanden haben. Und doch hat unser großer Kunstrichter dieses bey der Durchblätterung meines Buchs nicht gesehen, oder nicht sehen wollen. Er schreibt immer getrost darauf los, als wenn ich die Luft mit der Zunge herausstoßen lehrete: da ich dieser Meynung doch ausdrücklich widersprochen, und sie für irrig erklärt habe. Wie würden sich aber sonst des Hrn. von Moldenit abgeschmackte Scherze von der vierfachen Zunge und dergleichen, die er in den Discursen vorbringt, geschicket haben? Und bin ich
denn

denn etwan der erste Erfinder des Gebrauchs der Zunge bey der Flöte und fast allen blasenden Instrumenten? Hat nicht die Natur schon die alten Spieler auf der Flöte a bec und dem Basson auf die Doppelzunge geführt? Haben sie nicht einige so gar auf der Hoboe, doch auf diesem Instrumente mit nicht gar zu gutem Erfolge, anbringen wollen? Der Hr. von Moldenit sagt S. 15. Büffardin und Blavet machten vom Zungenwerke wenig. Den Gebrauch mit dem ti und tiri und dem di und diri haben sie eben so gut als ich. Die Doppelzunge brauchen sie nicht, es ist wahr: spielen sie aber auch so viele geschwinde Noten, und diese so deutlich, als einer der die Doppelzunge recht braucht? Wer beyde gehöret hat, beantworte mir diese Frage. Steht es jenen frey, ihre Passagien nach ihren Zungen einrichten zu lassen: so wird es mir auch erlaubt seyn, meine Passagien nach meiner Zunge einzurichten.

Alles dieses, was ich der Zunge und den Lippen, jedem insbesondere angewiesen habe, zieht der Hr. von Moldenit, welcher mit seiner Zunge in großem Streite leben muß, nach 30 jährigem saueren Nachdenken in eins zusammen, und trägt beyde Berrichtungen den Lippen allein, doch nicht einmal beyden, sondern nur der Unterlippe, s. S. 19. allein auf. Diese soll die Luft zu jedem Tone, fest und in Bewegung setzen, eben das. Diese soll die Luft heraus treiben. Die Luft kommt aus der Zunge, und ist folglich hinter den Lippen, und bey'm Blasen geht sie über die Unterlippe

D 3

weg.

weg. Und die Lippe soll sie heraus, folglich hinter sich her treiben! Welcher Ausdruck! Sollte man nicht bald glauben, daß er im hitzigen Fieber hingefleckt wäre? Oder versteht der Hr. von Moldenit etwan die Kunst seinen Feind hinter sich her, oder über sich weg zu treiben, und trauet seiner Unterlippe gleiche Tapferkeit zu? Er wird in den Heldenliedern noch nach 1000. Jahren besungen werden. Vielleicht stellt er sich die Lippe mit der Luft wie den Hund mit dem Schwanze vor, welcher diesen auf dem Rücken rund zusammen, und folglich über sich weglegen kann. Alles, was ein vernünftiger Mensch hiebey denken kann, ist dieses, daß die Lippe die Luft heraus lassen müsse. Man bewundere doch die bestimmten Begriffe unsers neuen Flötenmeisters! Und wenn nun auch die Lippe die Luft heraus läßt, so bekommt ja diese augenblicklich ihre völlige Freyheit, hinzufahren wo sie hin will, weil sie von der sich immer bewegenden Lippe auf den Seiten nicht mehr zusammen gedrückt wird, und wird folglich nichts weniger als auf das Mundloch der Flöte getrieben. Sie ist also nicht mehr eingeschlossen. Ein Bauer weis es, daß, toenn er die Unterlippe eröfnet, der Tobakstrauch dahin fährt wo er hin will: Wenn er aber jemanden den Rauch in die Augen blasen will, so wird er von sich selbst schon die Lippen fest zusammen halten, und nur eine bestimmte runde Oeffnung zwischen denselben lassen.

Gesetzt aber auch, daß es möglich wäre, daß die Unterlippe alles dieses verrichten könnte; obwol der

Unser

Unsinn von einem solchen Vorgeben einem jeden in die Augen leuchtet: wie soll denn nun die hochgerühmte wunderthätige Unterlippe sich bey jedem Tonte anstellen, um den Wind, wie der Hase den Hund, hinter sich her in die Flöte hinein zu jagen? Hat der Hr. von Moldenit hiervon wohl ein Wort gedacht, oder einige Beschreibung gegeben? Wie lange soll denn ein jeder selbst daran versuchen das zu finden, was der Natur der Sache nach nicht zu finden ist? Habe ich nicht hingegeben die Stellung der Lippen fast von Ton zu Ton, so viel als möglich gewesen, gleichsam abgezirkelt. Und noch soll ich beweisen, daß meine Methode besser sey als die seinige?

Noch mehr gesetzt, daß der Hr. von Moldenit auch alles dieses gezeigt, und seine Methode zum wenigsten so bestimmt und verständlich als die meinige gemacht hätte; ist denn die Lippe auch vermögend bey Noten von irgend einiger Dauer den Wind zu unterhalten? Würde es nicht nur ein einziger augenblicklicher Stoß seyn? Käme es nicht alsdenn doch noch auf das Forttreiben der Luft von innen heraus an? Und bey geschwinden Noten, welche distinct und nicht geschleift seyn sollen, wie ist denn die Lippe (und wäre auch eine achtzigjährige Übung voraus gegangen) vermögend, sich so geschwind vor und rückwärts zu bewegen, um jeder Note ihren eigenen Abstoß zu geben. Würde nicht nothwendig ein eben so aneinander klebendes Geleher erfolgen, als der Hr. von Moldenit wirklich nach so vieljährigem Fleiße erlernet hat.

Die Worte **blasen** und **Wind**, die ich in meinem Versuche, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche bey den Flötenspielen gebraucht habe, sind unserm sanften Herrn auf der 20. Seite überaus anstößig. Ich will nicht hoffen, daß er glaubt, als ob ich aus dem Munde eines Flötenspielers die Höle des Aeolus machen wollte, aus welcher alle 32 Winde auf einmal heraus führen. Allein dieses Wort hat ihn in solche Furcht gesetzt, daß ihm alle Flötentisten zu laut blasen, wie er in seinen Discursen ausdrücklich klagt. Alles, was nicht so sachte lispelt, wie er, kömmt ihm unerträglich stark vor. Er muß ungemein empfindliche Ohren haben. Ein Flintenschuß würde diesen zärtlichen Mann ohne Zweifel ohne Kugel oder Schroote, mit dem bloßen Schalle gleich auf der Stelle tödten. Ich rathe ihm treuherzig, ja nicht etwan einmal einer Jagd zu nahe zu kommen. Daher entspringt die große Delicatesse in seinem Blasen. Wie würde es aber in einem großen Zimmer damit aussehen. **Doch, öffentlich spielen die Liebhaber nicht.**

Um mich recht zu demüthigen, kömmt endlich der Hr. von Moldenit, nachdem er auf den ersten 8 Seiten alles gesagt zu haben bekennet, **was er mit damit melden wollen, auf meine Einleitung.** Hier mischet er Wahres und Falsches, Brocken aus der Weltweisheit und aus der Bauerschenke, alles unter einander. Hier will er sich recht in seiner Grösse zeigen, und beweisen, daß er auch mehr kann, als auf der Flöte pipi machen. **Alles aber ist ein merkwürdiger Beweis, wie ein,**
durch

durch hämischen heimlichen Grimm aufgebracht
grillenfängerischer Kopf, die geringsten Kleinigkei-
ten aufklauben, die unschuldigsten Sachen verdre-
hen, und überhaupt bey allen Dingen was Anstößi-
ges finden kann, wenn er der Ehre seines Nächsten
Abbruch zu thun vor hat. Vieles könnte ich ihm,
ohne meinen geringsten Schaden, in dem Ver-
stande wie ers nimmt, einräumen; bey vielen Stel-
len müßte ich Sachen beweisen, darüber noch kein
vernünftiger Mensch Beweis gefordert hat. Vie-
les sind, wenn man den gelindesten Ausdruck braucht,
offenbare Lügen. Ich traue allen billigen Lesern
zu, daß sie dergleichen Stellen selbst werden aus-
sündig machen können, und daß ihnen die Antwort
darauf sogleich von selbst befallen wird. Ich will
mich an nur wenigen Anmerkungen begnügen.

Der eigentliche Entzweck unsers Schriftstellers
soll seyn mir zu zeigen, wie ich meine Mey-
nung auf eine erlaubte und gebräuch-
liche Art an den Tag legen soll, s. S. 8.
laßt uns einige Proben dieser gebräuchlichen Art
betrachten. S. 9. „Die Einleitung ist ein
„Beweiß daß man von einer Sache viel
„reden und doch nichts sagen könne.“ Sehr
höflich! S. 11. „Vielleicht vermischen Sie
„hier wie gewöhnlich, Handwerk und
„Wissenschaft.“ Ueberaus fein gegeben! S. 17.
„Das ganze Hauptstück vom Ansätze ist
„aus ungegründeten, unverständlichen
„und verworrenen Gedanken zusammen
„getragen.“ Viel Ehre!

Und dergleichen Beweise von der überaus polirten Lebensart des Hrn. von Moldenit trifft man fast auf allen Seiten an. Es sollte mir leid seyn, wenn ich mich von dieser mir gegebenen Anweisung irgendwo zu einiger Nachahmung hätte hinreissen lassen.

S. 9. fragt er: **warum ich nicht viele gute Scholaren gezogen habe.** Nach seinem Geschmacke wird kein einziger gut seyn. Und wenn sie ihm gefielen, so wäre es wieder ein großes Unglück für meine Scholaren. Unterdessen würde man ein lustiges Spiel sehen, wenn es dem Hrn. von Moldenit einmal ankäme, sich gegen irgend einen meiner Scholaren in Gegenwart muskverständiger Kenner, ja, was sage ich Kenner? in Gegenwart nur einiger Leute die Ohren und Empfindung haben, zu messen.

Zur 10 S. Gleiche Zähne und eine offene starke Brust gehören deswegen zum Flötenspielen, jene weil die Lippen sonst nicht gerade liegen können, wie sie doch müssen, und diese weil man sonst nicht Luft genug hat, sondern so sachte nudeln müßte wie der Herr von Moldenit.

Zur 11. S. Wissenschaften genug sind übrig für einen der eine ganz hölzerne Seele und ganz plumpe Finger hat, ohne daß er nöthig habe eine Handwerk zu lernen. Er kann z. E. solche Streitschriften schreiben lernen, wie der Hr. von Moldenit.

Zur 12. S. Wer kein Talent zur Musik hat, wird weder bey den Meistern aus allen drey von dem Hrn. von Moldenit angegebenen Classen, noch
was

für sich selbst, noch aus aller Welt Sonaten etwas lernen, und wenn er auch so lange grübelte, wie der Hr. von Moldenit.

Eben das. Weder das Gute noch das Leidliche findet man in dem Spielen des Hrn. v. Moldenit.

Zur 13 S. Die Adresse wo ein guter Meister zu erfragen, ist gewiß nicht bey dem Hrn. von Moldenit.

Zur 14. S. Ich wünsche daß der Musik sehr viel Glück möge gemacht werden durch die natürliche Neigung des Hrn. von Moldenit.

Eben das. Das Vergnügen die XII. Telemannischen Fantasien mit der Zunge ti oder di oder tiri oder did'll heraus blasen zu hören, kann der Herr von Moldenit alle Tage haben, wenn es ihm beliebt. Ich wünschte mir aber die Lust diese Sonaten von dem Hrn. von Moldenit mit der Unterlippe pipi heraus pappern zu hören. Ich fodere den Hrn. von Moldenit hierzu auf. Dies ist die billigste aller Ausforderungen. Sie geschieht vor den Augen des Publici. Die Sachen sind ihm bekannt: Sie sind selbst von ihm allen Liebhabern der Flöte vorgeschlagen. Es ist nichts dabey was ihn in Verlegenheit setzen könnte; kein Accompagnement; nichts, was das Gegengewicht des Tacts dargegen hält. Einer von meinen Scholaren, die nur in hiesiger Gegend anzutreffen sind, und welchen der Hr. von Moldenit selbst nach seinem Belieben, doch so, daß ich auch damit zufrieden bin, auslesen kann, wird an meiner Stelle, Stück für Stück, oder Sonate für Sonate,

nate, wie es dem Hrn. von Moldenit selbst belieben wird, gegen ihn spielen. Er beliebe Zeit und Ort dazu zu erwählen. Es kann in einem Saale, oder in einem Zimmer, öffentlich oder insbesondere geschehen. Nur müssen einige Zeugen dabey seyn. Er bringe von seiner Seite Schiedsrichter mit; der Flötenist, der sich die Mühe uehmen wird, für diesmal gegen ihn zu spielen, wird auch von der Seite aller übrigen Flötenisten in der Welt, die der Hr. von Moldenit angegriffen hat, Schiedsrichter mitbringen. Hic Rhodus, hic salta. Vier Wochen nach diesem Zweykampfe soll der Erfolg davon, er sey wie er wolle, mit glaubwürdigen Zeugen bestärkt, dem Publico auch bekannt gemacht werden. Nur muß die Bestimmung der Zeit zwischen heute, den 30 November, und 13 Wochen geschehen. Je eher, je lieber. Sollte der Herr von Moldenit auch wieder verreisen wollen; so kann es so gar der Tag vor seiner Abreise seyn. Nur reise er nicht unangemeldet davon.

Eben das. Ich würde durch Regeln und Exempel angezeigt haben, wie eine gute Wahl, Vermischung und Säuberung der Gedanken zu treffen sey, wenn ich von der Composition und nicht vom Flötenspielen geschrieben hätte. Ich sage ich nur, wenn man gut componiren will, so muß man aus hundert Ursachen nicht so componiren wie der Hr. von Moldenit.

S. 15. Was ich von der Eigenliebe melde, daß sie den Verstand verdunkelt, und an der wahren Erkenntniß hinderlich ist;

ist; davon sieht man unter andern ein merkwürdiges Exempel am Hrn. von Moldenit.

Eben das. Die Flöte und die Unterlippe müssen sich immer complimentiren, welche sich an die andere ausdrücken soll. Eine solche Bewegung der Lippe wie der Hr. von Moldenit will gemacht haben, steht in meinen Principiis nicht.

S. 16. Eben dadurch, daß ich von Tönen rede, die auf eine ausserordentliche Art sollen gegriffen werden, gebe ich zu verstehen, daß man sich nicht für immer daran gewöhnen, sondern sie nur bey ausserordentlichen Vorfällen brauchen soll: und diese sind in meinem Buche angezeigt.

Eben das. Damit der Hr. von Moldenit mich nirgendswow etwan einmal durchschleichen lasse: so sicht er auch die von mir der Flöte zugesetzte zwente Klappe an. Ich habe davon in meinem Versuche, S. 37. u. f. Rechenschaft gegeben. Und wenn ich nun einige Töne durch diese zwente Klappe reiner gemacht habe: so bleiben ja bestoweniger Töne übrig, denen durch den Ansaß und die von mir angezeigten Hülfsmittel, geholfen werden muß. Folglich habe ich der Unbequemlichkeiten, welche die Flöte mit sich führet, einige weniger gemacht. Daß der Herr von Moldenit mit seiner künstlichen und so sichern Unterlippe, und bey seiner Spielart, gar alle beyde Klappen entbehren könne, räume ich ihm gern ein. Denn wo man gar keinen deutlichen Ton höret, da kann man ganz natürlicher Weise auch die Unreinen nicht dentlich bemerken. Auf der Leyer und dem pohluischen Boocke nimmt man

es ja auch mit den Subsemitonien nicht so gar genau.

Welch ein Trost ist es nicht für alle schlechte Flötenmacher, wenn der Hr. von Moldenit auf eben dieser 16. Seite schreibt: „Das Vorurtheil, daß nicht alle Flöten alle Töne angeben, ist falsch. Es liegt nur am Spieler und an der Wissenschaft.“ Aus diesem Grundsatz des Hrn. von Moldenit, kann künftig ein jeder Stümper, dem, der ihm die Keinigkeit seiner verfertigten Flöte tadeln will, den Ungrund des Vorurtheils, mit der Flöte an den Kopf, recht fühlbar machen. Doch woher kam es denn, daß der Hr. von Moldenit sich vor nicht gar langer Zeit gegen jemanden entschuldigte, er könnte seine hohen Töne NB. auf dieser Flöte, die er immer gehabt hat, nicht heraus bringen, wenn alle Flöten alle Töne angeben? War etwann der Puder und die Pomade, womit seine Flöten beständig überzogen sind, schuld daran?

Ueberhaupt möchte es dem Hrn. von Moldenit sehr schwer, ja unmöglich fallen, wenn er das was er von Keinigkeit oder Unreinigkeit der Töne auf den Flöten, mit so zuversichtlichen Mienen spricht, durch die Ausübung bestärken sollte. Denn wer niemals kein reines Instrument bey seiner Uebung gegen das seinige höret, sondern immer ohne Begleitung spielt, und also niemals keine Harmonie höret, wie der Hr. von Moldenit, der kann unmöglich Keines und Unreines von einander unterscheiden lernen. Er selbst wird sich verführen, und das Unreine
endlich

I. Vermischte Gedanken. 183

doch auch niemand von zärtlichem Gefühl finde, der sie nicht gleichfalls liebe. Von welcher Sache kann man dieß mehr sagen?

§. 4.

Die Musik ist das ausgesuchteste und zugleich das unschuldigste Vergnügen. Ein sonderbarer Vorzug! Man sey so alt wie man wolle; man habe eine Lebensart, welche man wolle; man befinde sich wo man wolle; man habe sonst Vergnügen woran man wolle: Die Musik verträgt sich mit allem.

§. 5.

Der Musik und dem Spiele ist dieses gemein, daß die so sich damit beschäftigen, einander wenig den Unterscheid mehr merken lassen, der sonst unter ihnen ist. Ein Graf, der nur mitspielen kann, läßt sich gefallen, daß sein Privatconcert von seinem Dorfcantor dirigirt wird, und ein Fürst getrauet sich nicht auf dem Ball im Kartenspiel es übel zu nehmen, wenn sein Mitspieler, etwa ein Kaufman, ihm einen begangenen Fehler verweist. Eine Aehnlichkeit der Wirkungen, die der Tonkunst nachtheilig seyn würde, wenn man nicht wüßte, daß die herrlichsten Sachen mit den schlechtesten Dingen in einem gewissen Betracht übereinkommen.

§. 6.

Wir können sogar mittelmäßigen Sängern oder Instrumentenspielern, oft ganze Stunden

Raum des Tons annimmt ist die Länge des Körpers, welche dieser haben muß, um einen Ton von der gegebenen Tiefe heraus zu bringen. Dieses beweiset also weiter nichts, als daß die Flöte eine gewisse Länge haben muß, wenn sie einen gegebenen tiefen Ton angeben soll. Entsteht aber der Ton auf der Flöte nicht auf eine ganz andere Art? Stoßen nicht auf den Saiteninstrumenten zween feste Körper, nämlich die Saite und der Bogen, oder der Finger, oder die Feder, und auf der Flöte zween flüssige Körper, nämlich die Luft in der Flöte, und die Luft aus dem Munde zusammen, und verursachen dadurch den Ton? Wird nicht die Luft in der Flöte auf eine ganz andere Art in eine zitternde Bewegung gesetzt, als durch eine Saite? Nun nimmt zwar die zitternde Bewegung bey jedem durch eine gepresste Luft entstehenden tiefen Tone, vermuthlich wegen ihrer Langsamkeit, einen größern Raum ein, als bey einem höhern: und deswegen muß bey jenem die Oefnung weiter seyn als bey diesem. Dieser Raum aber ist nicht mit der Länge den die Saite auf dem Instrumente einnimmt, sondern mit dem Raume den ihre zitternden Schläge einnehmen, und an welchen der Hr. von Moldenit niemals gedacht hat, zu vergleichen. Man bewundre doch die Scharfsinnigkeit unsers neugebackenen Naturkündigers. Diesen Raum nun, den die Luft, welche einen Ton auf der Flöte hervorbringen soll, haben muß, habe zwar ich in meinem Versuche, sowohl dem Mundloche, als der Eröffnung der Lippen vorgeschrieben. Unser Herr Tonlehrer aber hat seiner Unterlippe gar nichts bestimm-

bestimmtes dazu angewiesen. Er heißt seine Schüler vielleicht auf eine Inspiration warten.

Eben das. Nun kommt der Hr. von Mol-
denit auch auf das Singen. Er zeigt wie die
tiefen und hohen Töne dabey entstehen. In allen
Wissenschaften ist er groß. Es scheint, als wenn er der
Erzanatomicus wäre, und gar die inwendigen Theile
des Körpers wenn sie lebendig sind und Bewegung
haben, gesehen hätte. Aber leider, zum Unglücke
hat er die Glottis, das eigentliche Instru-
ment, in welchem die Töne entstehen,
nicht gesehen. Denn er weis dieses Geheimniß:
Aus der Tiefe steigt die Luft von Ton zu
Ton in der Kehle immer höher herauf,
und zieht sich je mehr und mehr enger zu-
sammen: daraus werden die scharfen oder
hohen Töne. Hier ist kein Wort von der Glot-
tis. Und das andere ist eine offenbare Unwahr-
heit. Er muß also vielleicht nur ausgeschnittene
Gänsegurgeln anatomirt haben, denn bey diesen
ist die Glottis mehrentheils schon mit dem Kopfe
weggeschnitten. Hätte er doch zum wenigsten vor-
her D. Krügers Naturlehre durchgeblättert,
oder den Dodart oder Ferrein nachgeschlagen:
so würde seine physikalische und anatomische Weis-
heit hier nicht so jämmerlich bloß stehen.

Zur 19 S. Daß, wer die Löcher auf der
Flöte nicht völlig bedecken, und also die Luft nicht
gehörig einschließen kann, niemals einen guten,
sondern, und zwar allezeit überein, einen schlech-

ten Anfaß haben müße, lehret die Natur der Sache. Ein jeder kann es versuchen.

Zur 20 S. Weil der Hr. von Moldenit gar keine andere Art von Musik, als sich selbst zu hören gewohnt ist; so ist es auch kein Wunder, wenn er vom Zu- und Abnehmen der Stärke des Tons, im schmackhaften Spielen nichts weiß.

Auf eben dieser Seite, steht noch so was ungerichtetes, als nur immer was ungerichtetes kann gefunden werden, nämlich dieses: „Sie setzen, „daß die Octaven auf der Flöte durch das „Vorwärtschieben des Kinns und der „Lippen müssen hervorgebracht werden, „folglich wird den Septimen, Sexten, auch „diese Ehre zugestanden werden;“ u. s. w. Die Octaven werden fast alle mit eben denselben Löchern gegriffen, als ihre untersten Enden: nur daß die Oefnung des Mundlochs und der Lippen kleiner seyn muß. Hierzu ist das gedachte Vorschieben ein gutes Hülfsmittel. Werden denn aber die Sexten und Septimen auch mit einerley Löchern gegriffen? *Cessante causa cessat effectus.* Ach, wo war hier die Beurtheilungskraft des Hrn. von Moldenit? Hatte er diese Lehre vom Vorschieben der Lippen, und ihre Ursachen, aus **Buffardins** Schule schon vergessen?

Eben das. Die Octave über der hohen Octave ist eben die Octave, welche der Herr von Moldenit nicht heraus bringen kann, und durch sein **Exempel** noch niemals weder ihre **Leichtigkeit** noch ihre **Reinigkeit** bewiesen hat.

hat. Vielleicht ist's ihm einmal gelungen, sie mit den Lippen zu pfeifen, ohne die Finger zu brauchen, so wie er die tiefen mit der Gurgel brummet. Aber die verzweifelste Mundpfeife spricht nicht allemal an, wenn die Lippen trocken sind, so wie die Gurgel nicht allemal recht brummen will, wenn Schleim darinn ist. Daher kann es denn gar wohl geschehen, daß man die zu hören begierigen Visiten abweisen muß. Doch vielleicht kann der Hr. von Moldenit auch die rechten Löcher dazu nicht fin-

den. Bis ins $\overset{|||}{a}$, habe ich sie schon in meinem Versuche gezeigt. Ich will mitleidig seyn, und ihm das Geheimniß der übrigen bis ins 4 gestrichene d hier noch entdecken: ja, ich will noch mehr thun, und noch zweene höhere halbe Töne, an die er vielleicht nicht einmal gedacht hat, zugeben.

$\overset{|||}{b}$. mit dem zwenten und vierten Finger, und der kleinen Klappe.

$\overset{|||}{h}$. mit dem ersten Finger, den zwenten halb zu, und der kleinen Klappe.

$\overset{|||}{c}$. mit dem ersten, dritten, fünften und sechstett Finger.

$\overset{|||}{cis}$. mit dem dritten, fünften, sechsten Finger und der kleinen Klappe.

$\overset{|||}{d}$. mit dem zweeten, dritten, vierten, fünften und sechsten Finger.

$\overset{|||}{dis}$. mit dem zwenten Finger und der kleinen Klappe.

$\overset{|||}{e}$. mit dem ersten Finger und der kleinen Klappe.

Vielleicht gelingt es ihm nun besser. Ich wünsche guten Gebrauch!

Zur 21 und 22 S. Hat man wohl jemals eine abgeschmacktere Spötterey gehöret, als die, welche der Hr. von Moldenit über meine Exempel über den Zungengebrauch anbringt. Womit konnte ich denn den Anfängern besser die Stellen anzeigen, wo diese oder jene Art angewendet werden mußte, als wenn ich ihnen von jeder Art Beispiele vorlegte? Da der Hr. von Moldenit die Zunge nicht braucht, so braucht er freylich auch die Exempel nicht. Die ewige Leyer vom Zungenstoße, die hier aufs Neue wiedergefauet, und mit einer neuen Albernheit vermehret wird, ist oben schon hinlänglich widerleget worden. Die neue Albernheit ist diese: „Man probire weiter, ob man die „Luft anders als mit der Lippe wird fort- „stoßen können“. Wenn die Luft ein Zwirns- knaul wäre; so möchte es wahr seyn. Doch das gienge ja mit der Zunge auch an. „Was kann „also die Zunge dabey thun? Dasjenige „was sie nicht thun sollte, den Wind span- „nen, aufhalten“,

Das soll und muß sie ja thun, wenn man deutlich spielen soll, wie oben erwiesen worden. „zerstreuen, wodurch es scheint, daß die „Klänge einigermaßen getheilet werden“: Zerstreuen! Ich frage einen jeden vernünftigen Christenmenschen, der noch seine Sinne beisammen hat, wie es möglich ist, daß die Luft im Munde zerstreuet werde. Hat sie denn nicht, so bald die Zunge sie losläßt, ihre genaue Richtung durch die

in den festgehaltenen Lippen gelassene Oefnung, auf das Mundloch der Flöte, und durch das Blasen ihren beständigen Fortstoß aus der Zunge? Was ist aber hingegen, daß sie, wenn sie durch die plappernde Lippe des Hrn. von Moldenit, aus dem Munde nicht heraus getrieben, sondern heraus gelassen ist, im geringsten zusammen hält, oder verhindert sich zu zerstreuen? Hat sie nicht alsdenn den ganzen Dunstkreis vor sich?

Im übrigen wünsche ich den Leuten in noch vielen künftigen Jahrhunderten, Glück, daß sie von so großem Nachtheile und Verdruß, nämlich ihre Zungen zu bewegen, durch einen in diesem Jahrhunderte aufgestandenen Dilettanten, glücklich sind befreyet worden. Sie werden wissen ihre Dankbarkeit dafür zu bezeigen.

Eben das. Alles was ich in sechs Hauptstücken vom 4ten bis zum neunten zu lehren und zeigen mich bemühet habe, fasset der Hr. von Moldenit in den wenigen recht güldenen Worten: Die Luft zu jedem Klange mit der Lippe heraus zu stoßen, zusammen. Hier wird gar nicht daran gedacht, ob es nicht auch verschiedene Arten der Spielmanieren gebe; ob nicht lehren nöthig seyn, wo Vorschläge und andere Manieren sich einschicken oder nicht; ob nicht sonst andere Vortheile der guten Ausführung, die nicht zu dem Mechanischen der Flöte gehören, anzuzeigen nöthig sind. Auf der folgenden Seite werden auch die 4 Hauptstücke, vom guten Vortrage, vom Adagio, vom Allegro, und von den willkührlichen Veränderungen

gen in das: sich nach Empfindung ausdrücken, zusammen gezogen. Haben denn die Ausdrücke der Empfindungen keine Regeln? Vielleicht weil diese hölzerne Seele vom Schönen, vom Reizenden, vom Gefälligen, in der Ausführung, welches allen guten Sängern und Instrumentisten gemein ist, niemals was empfunden, noch empfinden gekonnt hat? O des herrlichen Epitomators! O der kurzen nervösen Denkungsart! Einem solchen Manne hätte gewiß das alte Lacedämon Ehrensäulen aufgerichtet.

Daß ich doch so unglücklich gewesen bin, und dies Geheimniß nicht gewußt habe! Wie viel Mühe und Weitläufigkeit hätte ich ersparen, und mit der einzigen Regel: Spannet bey jedem Klange die Luft mit der Zunge, wo sie gespannt werden muß, und drückt euch nach Empfindung aus, ein ganzes Buch, einen Flötenspieler in einer Nuß schreiben können. Ach, warum ist mir doch die Antwort jenes großen Tonkünstlers, die er einigen Organisten gab, welche ihm, ohne die Harmonie zu verstehen, oder lernen zu wollen, seine künstlichen chromatischen Wendungen auf der Orgel und dem Clavier abzufragen suchten, nicht zu rechter Zeit beygefallen? Die Antwort sage ich: Die Herren müssen nur immer die rechten treffen.

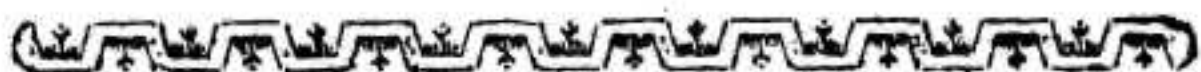
O du allerliebster kleiner Windmühlenflügel, du dünne, niedliche, künstliche Unterlippe des Hrn. von Moldenit, die du den Wind nach deinem eigenen Gefallen hinter dir her, und vor dir weg, über dich

dich und unter dich hinstoßen kannst, werde doch noch lange nicht müde, uns und unsere Nachkommen jederzeit mit dem gehörigen Binde zu versorgen. Du sollst, wenn dir ja endlich einmal deine Bewegung gehemmet ist, als ein Heiligthum, in einer goldenen Capfel, im Tempel der Dummheit aufbehalten, und alle Jahre, in den Stunden wenn die Eresia, die fühlen Hundstagslüftlein uns anwehen, deinen Verehrern zu küssen gereicht werden. Und du, vortrefliche Feder, die du das Glück hast, eben dem außerordentlichen, eben den tief gelehrten Besizer zu Gebote zu stehen: werde doch niemals stumpf, und laß nicht ab die Welt vor Irrthümern zu warnen, Fehler zu bestrafen, neue Wahrheiten zu entdecken, und das Publicum immer mehr zu überzeugen, wie ehrlich dein Herr es mit ihm meyne, und wie sehr ihm deine Wohlfarth am Herzen liege. Schreibe, wie du bisher gethan, immer fort; schreibe, und wenn auch gleich der, so dich führet, weder denken will noch kann. Du sollst, wenn dich endlich einmal dein Gebieter nicht mehr wird halten können, in dem Cabinette des größten von allen Scriblern von ganz Europa, als die besonderste Seltenheit, und als das feurigste Aufmunterungsmittel, über seinem Schreibepulte, zum unvergeßlichen Andenken, aufgesteckt werden.

Der Herr von Moldenit selbst aber, gehabe sich wohl!

Berlin, am 30 Nov. 1758.

Quanz.



II.

Freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten von einem Liebhaber des Wohlklang.

Daß die Orgeln eine wahre Zierde des öffentlichen Gottesdienstes in der Kirche sind; daß ein großer Theil ihres Nutzens darinn besteht, die Gemeinde beim Choralgesange gleichsam zu führen, und in einem übereinstimmenden Tone zu erhalten, wird wohl niemand läugnen. Am meisten könnten es die Herren Organisten übel nehmen, wenn man sie hiervon noch weitläufig belehren wollte. Wie kommt es aber, dessen ungeachtet, daß so viele dieser Herren, mit der Orgel, ihren Absichten fast gerade zuwider, umgehen? Was ist natürlicher, als daß die Choralgesänge, welche die Andacht erregen, befördern und unterhalten sollen, durch Melodien ausgedrückt werden, in welchen eine edle Einfalt die Oberhand hat? Und wirklich der meiste Theil unserer alten Kirchengesänge ist, was ihre Melodien, um die ich mich hier nur bekümmere, anbelangt, hierzu vortreflich geschickt. Doch das Alter der Melodien kommt auch hier nicht einmahl mit auf die Rechnung. Wie schön würde es aber nicht seyn, wenn der Organist bey seinem Spielen diese edle Einfalt beybehielte, und seine Weisheit, im Fall ihn dieselbe ja gar zu sehr drückte, auf eine andere

andere Gelegenheit versparete, welche sich ihm wenigstens im Vorspiele vor dem Liede zur Gnüge darbietet. Aus des seeligen Capellmeister Bachs gedruckten und ungedruckten Vorspielen über die Kirchengesänge, kann er sehen, wie fruchtbar dieses Feld sey. Ist es wohl vernünftiger, zwischen jeder Zeile eines Liedes seine Finger durch allerhand Laufwerk üben zu wollen, der Text mag sich dazu schicken oder nicht, als es seyn würde, zwischen jedem Absatze einer ernsthaften Unterredung mit einem ehrwürdigen Manne einen Tänzersprung anzubringen? Welcher Vergleich ist aber wohl zwischen einer solchen Unterredung, und einer demüthigen Anrufung des allerhöchsten Regierers und Richters der Welt zu machen? Würden nicht einige wenige Verbindungsnoten dem Endzwecke hierbey viel näher kommen, als wenn man faseln wollte, wo man abbitten, oder im Gegentheile winseln, wo man jauchzen soll? Ist es wohl noch nöthig zu sagen, daß die Oberstimme des Gesanges, so viel als möglich ist, in ihrer Reinigkeit und Richtigkeit erhalten, nicht aber oft abgeändert werden müsse? Sollte nicht der Organist, nebst dem Cantor und den Chorschülern vornehmlich auf diese Richtigkeit mit sehen? Doch was würde es zum Wohlklange helfen, wenn auch die Melodie an sich selbst noch so richtig gesungen würde, wenn sie der Organist durch unrichtige Bässe und noch unreinere Harmonien verstellen wollte? Einige glauben mit ihren verwünschten Bässen, chromatischem Gezerre, unnatürlichem Zwischengequirlen, ungereimten Vorschlä-

194 II. Freundschaftliche Erinnerung

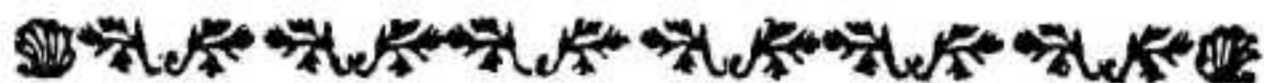
gen, u. s. w. den Kennern der Musik, deren sie sich etwan einige in der Gemeinde vermuthen, ihre vermeynte tiefe Wissenschaft zu vernehmen zu geben: ich besorge aber, mit gutem Grunde, daß viele öfters gerade das Gegentheil zeigen. Sollte man sich nicht lieber die Gemeinde, als eine der Musik nicht gar zu kundige Versammlung vorstellen, und die Bässe so einrichten, daß sie allenfalls ein Halbgelehrter in der Musik mitsingen könnte? Warum schaft man sich dann nicht ein gutes Choralbuch an, in welchem richtigen Melodien richtige Bässe untergelegt sind? Ist denn z. B. das Telemannische ganz und gar unbekannt geworden? Wenn der Organist langsamer oder geschwinder spielt als die Gemeinde zu singen gewohnt ist; kann wohl daraus was anders als eine Verwirrung, und folglich ein Uebelklang entstehen? In unsern Brandenburgischen Landen habe ich noch eine üble Gewohnheit bemerkt, die man, so viel ich weis, in keinem andern Lande gut heißen würde, nämlich: daß der Organist bisweilen einen Vers nicht mitspieler. Die Gemeinde zieht natürlicher Weise unter dem pausirten Verse im Tone unter. Was nun alsdenn, wenn der Organist wieder anfängt, für ein häßlicher Uebelklang entstehe, das kann man in unsern Kirchen alle Sonntage hören. Sollte die Kälte im Winter ja so heftig seyn, daß die Finger ein ganz Lied durch nicht aushalten könnten; warum läßt man nicht lieber ein ganzes Lied ohne Orgel singen? oder könnte man nicht etwan, indem man die Hände wärmt, wenigstens mit dem Pedale den Bass mitspie-

spielen, welches doch das Unterziehen der Gemeinde verhindern, und den Cantor und die Chorschüler desto besser unterstützen würde. Was hindert es aber, daß auch im Sommer nicht alle Verse mitgespielt werden? Macht die Hitze auch die Finger steif? oder sucht man nur, (ich weiß nicht ob ich sagen soll) das Recht oder die Gewohnheit beyzubehalten, damit es im Winter nicht mehr fremd vorkommen möge? Ich weiß, daß nicht alle Organisten dieser und anderer Erinnerungen, welche ich jezo des Raums wegen übergehe, nöthig haben. Und diese werden mir die Freyheit, die ich mir hier nehme, desto leichter zu gute halten. Sie werden sich vielmehr freuen, wenn diese meine gute Absicht, die nichts als eine bessere Ordnung und mehrere Beförderung der Andacht beym Kirchengesange zum Endzwecke hat, wie ich hoffe, wohl aufgenommen werden, und die Wirkung davon, durch Abstellung der angezeigten Mängel, sich künftig, bey unserm öffentlichen Gottesdienste, zum Nutzen und Vergnügen der ganzen Gemeinde, zeigen wird. Niemand aber wird darüber grössere Freude empfinden, als der, welcher die Ehre hat, zu seyn,

Der sämtlichen Herren Organisten
ergebenster

Liebhaber des Wohlklangs.





III.

Herrn Sonnenkalbs Fortsetzung der unpartheyischen Gedanken, über den Tractat des Herrn Daube selbst.

(Man sehe den III. Band der Beyträge, 6 St. 1 Artikel.)

Ich habe gleich auf dem ersten Blatte meiner Gedanken über den Vorbericht dieses Werks versprochen, alles dasjenige nachzuholen, was der Herr D. Gemmel dem Herrn Daube aus Großmuth geschenkt hat. Doch dieses mein Versprechen kann ich nicht erfüllen; denn es ist gar zu sehr viel Falsches und Unordentliches darinnen, daß, wenn ich alles genau prüfen wolte, meine Untersuchung viel stärker werden würde, als der Tractat des Herrn Daube selbst. Weil nun der Herr D. Gemmel schon bereits die meisten und größten falschen Sätze, welche in Noten stehen, untersucht hat, und auch meine Gedanken über den Vorbericht 2c. hauptsächlich durch die richtige, und vernünftige Denkungsart des Hrn Daube sind veranlasset worden: so werde ich auch für 1780 in dem Werke selbst besonders die richtige und vernünftige Denkungsart des Hrn. Daube untersuchen, und die falschen Sätze, welche in Noten stehen, und welche der Hr. D. Gemmel entweder aus Mitleiden, oder wegen

wegen Mangel der Zeit vorbeigelassen hat, nicht erwehnen; theils, damit ich mich nicht in eine fremde Sache mische; theils damit meine Gedanken über den Vorbericht mit den Gedanken über das Werk selbst auf das genaueste überein kommen, und von einer gewissen Ordnung, und Absicht zeugen mögen.

Das I. Capitel.

Seite 5. §. 5. spricht der Herr Daube von gewissen, sehr ungewöhnlichen und ungeheuren Intervallen, welche aus unnöthigen Grüblen bestünden, und wiederum Seite 6. §. 7. heißet es: Die meisten dieser Intervallen gehören nur auf das Papier, und für die Augen. Wenn nun diese Intervallen ungeheure Intervallen, und unnöthige Grüblen sind, die nur für das Auge, und nicht für das Ohr gehören, warum hat denn der Hr. Daube so viele Sätze in seinen Tabellen, (die gleichwohl in der Praxi Dienste thun, und also für das Ohr gemacht seyn sollen,) aus solchen ungeheuren Intervallen zusammen gesetzt, und einen Anfänger mit solchen unnöthigen Grüblen beschweret, zumal, da er Seite 5. §. 5. selbst gestehet: „daß man eine jede „Melodie und Harmonie, ohne diese ungeheuren „Intervallen zusammen setzen könne?“. Der Hr. Daube wird ohnfehlbar erwidern, daß keine Sätze in seinen Tabellen wären, welche aus solchen ungeheuren Intervallen zusammen gesetzt sind. Saget er dieses, so halte man dagegen, was Seite 108. stehet, nemlich: „die enharmonischen Intervallen „haben

198 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

„haben zu der Verfertigung dieser Tabellen vieles
„beitragen müssen, um die Weite zu vermitteln,
„welche sich zwischen zweyen untereinander entfern-
„ten Grund-Tons-Accorden befindet.“ Nun aber
gehören diese oben erwähnten sehr ungewöhnlichen,
und ungeheuren Intervalle auch in das enharmoni-
sche Geschlecht; mithin hat der Hr. Daube Sätze
in seinen Tabellen, welche aus solchen ungeheuren
und unnöthigen Gröbelen zusammen gesetzt sind.
Wenn nun diese Tabellen aus solchen ungeheuren
Intervallen zusammen gesetzt sind, welche nach des
Hrn. Verfassers Worten gar nicht für das Ohr
gehören, wie kann er denn sagen: „daß er sich
„bey der Verfertigung derselben mehr das Ohr, als
„die Kunst, habe rathen lassen,“ wie man Seite
109. §. 11. liest, und wie wird es denn möglich
seyn, daß ein Anfänger diese Tabellen nach dem
Gehör wird beurtheilen können, wie er ihm Seite
183. §. 13. den Rath giebt? Noch weiter, da diese
Intervallen unnöthige Gröbelen sind, Seite 5.
§. 5. und der Hr. Verfasser gleichwohl seine Tabel-
len aus solchen unnöthigen Gröbelen zusammen
gesetzt, Seite 108. und die Lehre derselben in sei-
nem Buche vorgetragen hat, Seite 5. 6. warum
beschweret er denn einen Anfänger mit der Erler-
nung unnöthiger Gröbelen? Heißt das treu und
redlich lehren, und der praktischen Musik Nutzen
schaffen, wie Seite XVI. in seinem Vorberichte, und
Seite 21. 5. ganz zu Ende seines Buches versichert
wird? Der Hr. Daube wird sagen, ich thue ihm
zu viel; allein, das ist gar nicht also; denn was
nicht

nicht für das Ohr gehört, das gehöret auch nicht in die praktische Musik; und hat mithin auch keinen Nutzen. Nun aber hat dieses der Hr. Daube von den enharmonischen Intervallen, Seite 6. §. 7. wie auch Seite 5. §. 5. selbst behauptet, und gesehet auch noch über dieses Seite 108. daß viele Sätze seiner Tabellen aus solchen Intervallen zusammen gesehet sind, und träget auch die Lehre dieser Intervallen Seite 5. und 6. in seinem Buche vor: also folget aus seinen eigenen Worten, daß er einen Anfänger Sachen lehret, mit denen er die Zeit verdirbt, und die ihm gar nichts helfen.

Das II. Capitel.

Seite 7 Nota a) „der Gebrauch der Dissonanzen ist bey heutigem Opernstile so frey und ungebunden, als der Consonanzen“. Das ist ein sehr grosser Vorwurf, den der Hr. Daube den Opercomponisten machet. Aber man muß nur die Absicht des Hrn. Daube recht einsehen, warum er dieses saget. Er will durch sein Buch aus Anfängern der Musik gleich Operncomponisten machen. Vortreflicher Lehrmeister!

Seite 8. §. 4. „Alle Accorde können consonant oder dissonirend werden. Consonirend werden sie: wenn das dissonirende Intervall ausgelassen wird“. Aber kann denn ein dissonirender Satz niemahls aus mehr, als nur einem dissonirenden Intervall zusammen gesehet seyn? Ja wohl; denn es heisset Seite 201. §. 9. „daß ein Accord aus
„vier

„vier dissonirenden Intervallen zusammen gesetzt werden könne“. Wie kann man denn nun eine Hauptregel daraus machen, und sagen, daß ein Satz consonirend werde, wenn man das dissonirende Intervall wegläßt? Wie denn nun, wenn ein Satz aus zwey oder drey dissonirenden Intervallen zusammen gesetzt ist? Wie wird es alsdenn mit der Regel oder Anmerkung stehen? Sie sollte ohne Zweifel heißen: Ein Satz, der nur aus einem dissonirenden Intervall zusammen gesetzt ist, kann consonirend werden, wenn man die Dissonanz gehörig in eine Consonanz auflöset, z. E.

$$\begin{array}{c|c} \text{Gis} & \text{A} \\ \text{D} & \text{Cis} \\ \hline \text{B} & \text{A} \end{array}$$

alsdenn ist die Regel wahr, und dieses hat der Hr. Daube auch sagen wollen. Also ist diese Anmerkung nicht nur falsch, sondern es ist auch ein Widerspruch darinn mit Seite 201. S. 9. Hier behauptet nemlich der Hr. Daube, daß ein dissonirender Satz nur aus einem dissonirenden Intervall zusammen gesetzt sey, und Seite 201. S. 9. daß er aus mehrern zusammen gesetzt werden könne.

Seite 9. S. 5. „Seit dem die Opern in Deutschland so sehr im Flor sind, seit dem ist auch der übermäßige Gebrauch der Dissonanzen abgekommen.“

⚡ Dieses widerspricht dem gerade, was der Hr. Daube nur erst Seite 7. in der Note (a) gesaget hat, und auch dem, was Seite 25. in der Note (h) ste-

(h) stehet, wo es heisset: „Wahr ist's, daß bey
 „heutigem Operngeschmacke die fremden Sätze sehr
 „einreißen. Wo dieses überhand nimmt, so wird
 „die Verwirrung die ganze Ordnung des musica-
 „lischen Lehrgebäudes übereinander werfen,“. Hier
 besorgt der Hr. Verfasser wegen des häufigen Ge-
 brauchs der fremden Sätze, worunter die Disso-
 nanzen, welche ohne Vorbereitung und Auflösung
 gebraucht werden, auch mit gehören, sogar den
 Untergang des ganzen musicalischen Lehrgebäudes,
 und oben Seite 9. §. 5. war der übermäßige
 Gebrauch der Dissonanzen doch gar abgekommen.
 Dieses ist abermahl ein Widerspruch. Glückliches
 Gedächtniß!

Seite 9. §. 5. Dissonirende Accorde entsprin-
 gen: „1) Wenn ein Intervall von einem Accorde
 „weggelassen wird, und an dessen Stelle ein an-
 „deres hinzu kömmt.

Diese Regel werde ich mir merken. Sie ist
 noch viel merkwürdiger, als jene, Seite 8. von dem
 Ursprunge der consonirenden Accorde. Doch ehe
 ich dieselbe lerne, so will ich erst untersuchen, ob
 sie richtig ist, damit ich nichts falsches lerne; denn
 ich traue dem Hrn. Daube gar nicht. Gesezt, ich
 hätte diesen consonirenden Satz G und wollte dar-

E

C

aus, wie der Hr. Daube redet, einen dissoniren-
 den machen: so heisset es nach der Anweisung des
 Hrn. Daube: man laß ein Intervall davon weg,
 (dieses soll die Quinte G seyn) und seze an dessen

202 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

Stelle ein anders hinzu, (dieses soll die Sexte A seyn) so muß der neu zusammen gesetzte Satz dissoniren, saget Hr. Daube: und ich sage, so wird der Satz wieder consoniren. Und es ist auch wahr; denn mein Satz ist nunmehr dieser: $\frac{=A=}{E}$. Die-
C

se Regel des Hrn. Daube ist also auch wiederum falsch. Wo steckt aber der Fehler, oder woher kommt es, daß diese Anmerkung oder Regel nicht zutrifft? Der Fehler steckt darinnen, daß der Hr. Daube nicht gesagt hat: wenn man aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehet, oder, wenn ich in seiner Sprache reden soll: daß an die Stelle des weggelassenen consonirenden Intervalls, ein dissonirendes Intervall hinzu kommen müsse. Der Hr. Daube hat nur so viel gesagt: daß, wenn man einen dissonirenden Satz machen wolle, man ein Intervall weglassen, und ein anders hinzuthun solle, nicht aber, daß dieses ein dissonirendes Intervall seyn müsse, welches man hinzu thun soll. Das ist eine Kleinigkeit bey dem Hrn. Daube, wenn man richtig denkt, und falsch darnieder schreibet. So genau muß man es mit ihm nicht nehmen.

Seite 9 und 10. §. 5. „Der Gebrauch der
„übermäßigen Dissonanzen beruhet nur noch auf
„denenjenigen, die sich ein Vergnügen machen, in
„ihrer Art besonders zu seyn, und von dem allge-
„meinen Geschmack abzugehen.

Ein

Ein solcher Sonderling ist der Hr. Daube auch, nicht allein in Ansehung des Gebrauchs der Dissonanzen, sondern auch in Ansehung seines Vortrages. Das ganze Werk zeuget von beyden diesen Beschuldigungen.

Seite 11. Note (e) „Das Lob und (der) „Auspruch des Pöbels ist vielmahls der beste „Schiedsrichter einer guten Musik.“

Wenn der Hr. Daube nun wissen will, was an manchen Sätzen in seinen Tabellen, bey deren Verfertigung er sich doch das Ohr hat rathen lassen, für Gutes ist, und mir nicht glaubet, so lasse er nur den Pöbel, als den besten Schiedsrichter, davon urtheilen; er wird bald hören: das gefällt mir nicht, das klingt nicht gut, das klingt gar nicht zusammen.

Seite 11. S. 7. „Dissonirende Accorde sind „diejenigen, welche auch nur ein dissonirend Intervall bey sich führen“. Also sind die Sätze, welche aus zwey und mehr dissonirenden Intervallen zusammen gesetzt sind, keine dissonirende Accorde? Nein, der Hr. Daube behauptet solches. Was hat er denn für Grund darzu? Ein dissonirender Satz muß auch nur ein dissonirend Intervall bey sich führen. Das ist sein wahres Kennzeichen, und das ist ein Hauptbegrif von ihm. Sonderbare Gedanken! Was werden denn nun der Accord der mangelhaften Septime, und der Accord der Sexte mit der grossen Quarte, und mit der Begleitung der Secunda superflua für Sätze seyn? Sind es dissonirende Accorde? Nein; denn sie füh-

ren mehr, als ein dissonirend Intervall, bey sich. Also sind es consonirende Sätze, denn weiter können sie nichts mehr seyn. Man bedenke nur, was der Hr. Daube für absurdes Zeug geschrieben hat! Wenn nun das wahr ist, daß ein dissonirender Satz nur aus einem dissonirenden Intervall zusammen gesetzt ist, und ein solcher Satz nur eigentlich für ein dissonirender Accord zu halten ist, warum sehet denn der Hr. Daube noch hinzu?

„Je weniger vollkommene Consonanzen ein dissonirender Satz in sich hält, desto größer ist auch seine Unvollkommenheit oder Dissonirung.“ Also kann ein dissonirender Satz auch mehr, als ein dissonirend Intervall bey sich führen? Allerdings, hier giebt es ja der Hr. Daube selbst zu. Es widerspricht dieser Paragraphus erstlich sich selbst: zum andern auch dem, was Seite 201. §. 9. von der Zusammensetzung der dissonirenden Accorde stehet. Was für Verwirrung!

Das III. Capitel.

Seite 20. §. 7. „Die musikalische Leiter muß sich auch auf die drey Hauptaccorde beziehen.“ Was sich nicht recht schicken will, das muß sich bey dem Hrn. Daube mit Gewalt schicken, es mag nun ausfallen wie es will. Es heißet bey ihm: Reime dich, oder ich — — Weil der Hr. D. Gemmel schon sehr gründlich von dieser hier befindlichen musikalischen Leiter gehandelt hat, so übergehe ich dieses alles mit Stillschweigen.

Seite 24. §. 11. „Alle noch übrige Accorde
„gehören in gar keine Tonart, sondern sind mei-
„stentheils willkührlich angenommene Sätze.“

Was dieses für Sätze sind, und wo sie hinge-
hören, dieses hat der Hr. D. Gemmel dem Hrn.
Daube schon gesaget. Seite 29. §. 8. schließet
der Hr. Daube nur die übermäßigen Nonen von
den musikalischen Tonarten aus; hier aber will
er die Musik um ganze Accorde bringen, die doch,
wie er Seite 4. gleich oben in der Note saget, zu
besondern Ausdrückungen sehr gut, und nützlich
sind.

Seite 25. §. 12. „Folgende Abhandlung wird
„die fremden Sätze erklären und beweisen, wie
„sie ebenfalls ihren Ursprung denen oft angeführ-
„ten drey Accorden zu danken haben.“

Da die drey Accorde des Hrn. Daube allezeit
in einer Tonart befindlich sind, und die fremden
Sätze ihren Ursprung von diesen Accorden haben
sollen: so wird auch folgen, daß die fremden Sätze,
welche in gar keine Tonart erst gehören solten, und
welche man gar nicht zur Musik rechnen wolte, noth-
wendig allezeit in eine Tonart, und also auch zur
Musik gehören müssen. Man hat eine alte Regel:
qualis causa, talis effectus. Aus Tönen entsprin-
gen wiederum Töne. Wenn nun aber die fremden
Sätze in gar keine Tonart gehören, und also auch
nicht zur Musik gerechnet werden können, und doch
gleichwohl von den drey Accorden ihren Ursprung
haben sollen: so folget, daß der Effect anders ist,
als die *Causa*, *id quod est absurdum*. So, wie

nach des Hrn. Daube, Seite 8. Note b) befindlichen Regel, etwas Vollkommenes nichts Unvollkommenes zeugen kann: eben so wenig kann auch etwas, das gar nicht zur Musik gehöret, von etwas, das zur Musik gehöret, seinen Ursprung haben, und gezeuget worden seyn. Will nun der Herr Daube lieber zugeben, daß die fremden Sätze in eine Tonart, und zur Musik gehören, oder daß sie ihren Ursprung nicht von seinen drey Accorden haben können? Eines wird er erwehlen müssen. Diese Stelle kann wiederum ein Beweis von der richtigen und vernünftigen Denkungsart des Hrn. Verfassers seyn.

Das V. Capitel.

Seite 39. Note a) „Viele rühmen sich die Regeln der Composition genau zu verstehen, und begehen Fehler wider diese Anfangeregeln: fallen von ungefehr in eine Tonart, in welche sie verlangen, und das ohne Mittelsaccorde, und ohne die geringste Vorbereitung.“

In dieser Note hat sich der Hr. Verfasser selbst so natürlich geschildert, und dermaßen derb die Wahrheit gesaget, daß ich fast zweifle, ob es ein Fremder so arg würde gemacht haben. Der Hr. Daube beschweret sich hier über sich selbst; denn es sind in seinen Tabellen solche barbarische Ausweichungen genug und satt, bey welchen man sich zwar einiger Mittelsaccorde bedienet hat, die doch aber gleichwohl noch nicht gnugsam vorbereitet, und
dieser

dieser wegen dem Gehör unerträglich sind. Der Hr. Verfasser hat also auch Fehler wider diese Anfangsregeln begangen, und ist selbst ein seynwollender Componist, ob er sich gleich hier und da in seinem Buche rühmet, die Regeln der Composition genau zu kennen, und dieselben sogar andere lehren will. Ich will mir nicht die Mühe geben, die barbarischen Ausweichungen, welche in den Tabellen des Hrn. Daube gefunden werden, alle anzuführen; denn ich müßte sonst gar zu weitläufig werden, wenn ich sie alle nachhaft machen, und eine jede für sich genau untersuchen wollte. Doch damit der Hr. Daube nicht sagen kann, ich mache ihm nur Vorwürfe, und erweise ihm nichts: so will ich doch einige derselben beybringen. Sie sind Seite 110. in der Reihe der ersten Exempel aus dem C dur in Dis dur: Seite 111. aus dem C dur in Gis dur: aus C dur in Cis dur, in Fis dur, in Gis moll, und auf vielen Seiten mehr. Es ist fast keine einzige Tonart in diesen Tabellen, die nicht auch ihre besondere barbarischen Ausweichungen haben sollte. Wenn der Herr Daube diesen Vorwurf nicht leiden will, so fordere er mich zur Rechenschaft. Doch ich glaube, daß er nicht einmahl das Herz haben wird; weil er Seite 109. S. 11. von diesen Tabellen selbst saget: „daß manchem einige Sätze derselben etwas hart vorkommen würden.“

Seite 48. Note d). In dieser Note mahnet der Hr. Verfasser die Verbesserer der Künste und Wissenschaften an, daß sie auch auf hinreichende

208 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

Gründe denken sollen. Diese Erinnerung ist sehr gut, nur aber ist es zu bedauern, daß der Herr Daube diese Erinnerung selbst vergessen hat, und den Verbessern der Künste und Wissenschaften nicht mit gutem Exempel vorgegangen ist. Gewiß, wenn alle Verbesserer der Künste und Wissenschaften so verbesserten, wie der Hr. Daube die Lehre des Generalbasses verbessert hat, da nemlich ein Grundsatz wechselsweise vestgesezet und widerrufen wird: so würde es in kurzer Zeit mit allen Künsten und Wissenschaften ein gar sehr schlechtes Ansehen gewinnen. Sehr glücklich wäre der Hr. Daube gewesen, wenn er sich niemahls das Verbessern hätte in den Sinn kommen lassen. Der Hr. Verfasser fährt getrost in dieser Note fort:

„Stümlereyen finden ihren Untergang, und es ist bekannt, daß man bey den größten Künstlern oftmahls am wenigsten erlernen kann, indem ihnen vielmahls an der Theorie so viel mangelt, als sie in der Praxi zu viel gethan haben“.

Sollte man nicht beynabe, auf den Argwohn kommen, als wenn der Hr. Daube ein grosser Künstler seyn müsse? Allein wie steht es mit der Praxi? vermuthlich wie mit der Theorie.

Das VI. Capitel.

Seite 51. 5. In diesem S. spottet der Hr. Verfasser über diejenigen, welche aus dem Accord $\frac{4}{2}$ den Accord $\frac{2}{4}$ machen. Diesen Fehler hat der Hr. Daube Seite 31 selbst begangen, und aus dem $\frac{4}{2}$ Accord den $\frac{2}{4}$ Accord gemachte. Der Hr. Daube

be spottet also hier über sich selbst, und widerleget sich mit seinen eigenen Gründen. Dieses ist noch das einzige, was an dem Herrn Daube zu loben ist, daß er sich an manchen Stellen seines Buchs selbst nicht schonet, sondern oftmahls so nachdrücklich widerleget, und so tapfer einhauet, daß es fast kein anderer hätte ärger machen können.

Seite 56. in der Note d). „Wenn in einer „Baßstimme, zwey, drey, oder mehrere auf einan- „der folgende halbe Töne vorkommen, können sie „keine andere, als die hier gesetzte Bezeichnung „über sich haben.“ Ist falsch. Ich will gleich das Gegentheil in einem Exempel zeigen.

a b	b a	a gis	a
f f	e e	d d	cis
d d	cis c	H B	A

Wie stehet es also um Hrn. Daubens musikalisches Axioma? Gar sehr schlecht; denn es ist keine Wahrheit, es müßte denn seyn, daß meine Bezeichnung nicht also stehen könne. Ich will mir nicht die Mühe nehmen, und von dem andern Exempel Seite 55. auch das Gegentheil darthun; weil man leicht einsiehet, daß mit dieser Anmerkung des Hrn. Daube wenig oder gar nichts gesaget ist.

Seite 57. gleich oben. „Eine geschwinde Ausweichung in so viel nach einander folgende Tonarten, beleidiget das Gehör allzusehr.“

Gut Hr. Daube. Bey diesen Worten werde ich sie feste halten. Warum haben sie denn diese Regel bey der Verfertigung ihrer Tabellen nicht beobachtet, und sind von einer Tonart so geschwind in

eine entfernte gewichen? Sie wissen, daß dergleichen Ausweichungen das Gehör verletzen; sie geben als ein Schriftsteller eine Regel diesen Fehler zu vermeiden, und richten sich doch selbst nicht darnach; was soll man nun von ihnen halten? Also schreiben sie mit Vorsatz falsch? Dieses folget. Hätten sie sich an diese Regel gebunden, gewiß ihre Tabellen würden viel harmonischer gerathen seyn. Ich dachte diese Tabellen wären für einen Anfänger gemacht, daß er nach denselben sollte ausweichen lernen, wie man Seite 184. §. I. liest. Da nun solche geschwinde Ausweichungen in diesen Tabellen sind, welche das Gehör allzusehr verletzen, und nach denselben ein Anfänger soll ausweichen, und Präludia aufsetzen lernen: so folget, daß sich der Herr Daube vorgenommen gehabt, einen Anfänger zu lehren, wie er soll das Gehör verletzen lernen. Wenn sie einen Anfänger weiter nichts durch ihre Tabellen lehren wollen: so sind ihre Tabellen überflüssig; denn dieses Kunststück kann ein jeder Anfänger schon so gut, wie sie.

„Es ist eines der größten musikalischen Kunststücke, wenn man das Gehör auf eine angenehme Art zu betrügen weiß“.

In diesen Worten ist der Grund, warum der Hr. Daube so viele Ausweichungen, welche das Gehör verletzen, in seinen Tabellen angebracht hat; denn er hält es für ein grosses musikalisches Kunststück. Man merke dieses wohl: Ausweichungen anbringen, welche das Gehör verletzen, ist nicht allein etwas angenehmes, sondern auch
ein

ein grosses musikalisches Kunststück. Doch laßt uns dem Hrn. Daube nicht zu viel thun, er saget ja nur: das Gehör auf eine angenehme Art zu betrügen, sey ein grosses musikalisches Kunststück. Ich weiß es nicht, wie es kömmt, daß sich mein Gehör durch viele Ausweichungen des Hrn. Daube in seinen Tabellen nicht will betrügen lassen, sondern sich wider diesen Betrug gar sehr auflehnet? Es folget also wohl daraus, daß der Herr Daube durch viele Ausweichungen seiner Tabellen das Gehör nicht auf eine angenehme, sondern rechte grobe Art hat betrügen wollen.

Die Worte Seite 59. über dem ganz letzten Exempel: **Exempel wo die Secunde in den Einklang gehet:** verstehe ich gar nicht. Ich habe mir bald die Augen über diesem Exempel, welches hier in Noten stehet, verdorben, und kan es doch nicht finden, wo die Secunde in den Einklang gehet. Herr Daube, belehren sie mich doch hier; denn ich sehe eine Sache nicht so geschwinde ein, wie sie wohl denken. Wenn sie mir hier die Resolution der Secunde in den Einklang nicht mit werden auffuchen helfen: so gebe ich ihnen mein Wort, daß ich weder die Resolution, noch den Einklang finde. Wenn sie wüßten, was in der Lehre des Generalbasses der Transitus regularis und irregularis wäre: so würden sie hier in dem ersten Exempel über dem a, und in dem andern Exempel über der Note e, keine Resolution behaupten. Wo mir recht ist, so resolviret die Secunde in dem ersten Exempel erst über der Note

fis,

fis, und in dem andern Ecempel über der Note cis. Ueber dieses sind ja auch A und E keine Einklänge, sondern Octaven. Wenn so ein mathematischer neuer musikalischer Schriftsteller eine Octave für einen Einklang ansiehet, das ist auch von Herzen schlecht, und gar nicht zu verzeihen.

Das VII. Capitel.

Seite 74. §. 10. „Diese und die vorhergehenden Sätze sind gebräuchlich und häufig anzutreffen.

Wenn diese Sätze gebräuchlich sind, und häufig angetroffen werden, so gehören sie auch unter die gemeinen Auflösungen. Warum setzet dieselben denn nun der Herr Daube in das Capitel von den ungemeinen und fremden Auflösungen? Sollen es gemeine und gebräuchliche Auflösungen seyn, so gehören sie nicht hieher: sollen sie aber hieher gehören, so sind es keine gemeine und sehr gebräuchliche Auflösungen. Man höre den Hrn. Daube von diesen gemeinen, und sehr gebräuchlichen Sätzen weiter sprechen. Doch saget er in eben diesem 10ten §.

„Je ungewöhnlicher diese Sätze sind, desto begieriger ist man, auf solche Achtung zu geben.

In der ersten Zeile dieses §. waren diese Sätze gewöhnlich und sehr gebräuchlich, und in der andern Zeile sind sie schon wiederum ungewöhnlich, und werden selten angetroffen. Wie muß es doch in dem Kopfe des Hrn. Daube aussehen? Ohnfehlbar

bar nicht viel anders, als in einem Guckkasten, wo sich ein Bild bald da, bald dort, bald links, bald ordentlich, bald aber auch verkehrt vorstellt. Eine Sache bald so, bald aber wiederum anders nennen, dieses ist dem Hrn. Daube einerley. Was soll nun ein Anfänger hierbey denken, und was soll ein Mann, der ordentlich zu denken gewohnt ist, und keine Musik verstehet, für Begriffe von dieser Kunst bekommen, wenn er etwa von ohngefähr über dieses theoretisch verwirrte musikalische Buch kömmt? Der Anfänger machet gewiß das Buch zu, so bald er einen solchen widersprechenden S. liest; er glaubet dem Hrn. Daube kein Wort mehr, und hält ihn für viel einfältiger, und unwissender, als sich selbst. Ein Mann aber, der ordentlich zu denken gewohnt ist, und keine Musik versteht, muß allerdings bey der Durchlesung dieses Buches auf Vorurtheile fallen, welche so wohl dieser Kunst, als auch ihren Bekennern zu dem größten Nachtheile gereichen können. So wie ein gründlicher und gelehrter Musikus durch seine Schriften der Musik und ihren Bekennern viele Achtung erwerben, und den gelehrten Feinden der Musik viele Vorurtheile benehmen kann: eben so kann auch ein verwirrter musikalischer Schriftsteller dieser Kunst viele Schande zuziehen, und ihren Feinden viele Vorurtheile sowohl von ihr selbst, als auch von ihren Bekennern beybringen. Wenn der Hr. Daube nicht einen S. von drey Zeilen übersehen, und in demselben das Widersprechende finden kann, welches doch ein Knabe von zwölf

zwölf Jahren einzusehen vermögend ist, wie hat er sich denn in den Sinn kommen lassen können, ein ganzes musikalisches System zu schreiben? Wäre der Herr Daube mit seiner Geschicklichkeit zu Hause geblieben, er hätte vielmehr Ehre davon gehabt; denn wenn dieses geschehen wäre, so würde er Kindern von zwölf Jahren nicht zum Gelächter worden seyn. Alles, was häufig anzutreffen ist, und was häufig gebraucht wird, das ist auch gemein und bekannt, und alles was selten anzutreffen ist, und auch selten gebraucht wird, das ist auch ungemein und fremd. Idem non potest simul esse & non esse. Entweder das erste ist von diesen Sätzen wahr, und sie gehören nicht in dieses Capitel, und der Hr. Daube ist unordentlich in seinem Vortrage, oder das letzte ist wahr, und der Hr. Daube widerspricht sich hier offenbahr, und weiß nicht, was eine gewöhnliche oder ungewöhnliche Auflösung ist. Warum sollen sie nicht in dieses Capitel gehören, wird der Hr. Daube sagen, da diese Sätze so wohl gemein und gewöhnlich, als auch ungemein und ungewöhnlich oder fremd sind? Wenn sie so wollen Hr. Daube, so haben sie freylich Recht; und diese Sätze gehören so wohl in das Capitel von den ungemainen und fremden, als auch in das Capitel von den gemeinen Auflösungen. Man sehe nur, wie der Hr. Daube listig ist! Er fährt fort:

„Bestehende Auflösungen gehören auch noch
„darzu.

Wozu

Wozu denn, Hr. Daube? Zu den gebräuchlichen Sätzen oder zu den ungebräuchlichen? Dieses ist abermahls ein Beweis von dem unordentlichen und verwirrten Vortrage des Herrn Daube. Wenn über den Noten nicht noch die Worte zu lesen wären: **Besondere Ausweichungen:** so würde ein Anfänger gar nicht wissen, ob er diese Auflösungen unter die in dem 10. §. befindlichen, gewöhnlichen und gebräuchlichen, oder unter die ungewöhnlichen und fremden rechnen solle.

Seite 75. Note e) „Es wäre zu wünschen, daß noch eine verbesserte Temperatur aufstünde: desgleichen, daß die Orgeln anders eingerichtet würden.“

Was hat denn Herr Daube an den jetzigen Temperaturen unserer Orgeln auszusetzen? Daß gewisse Tonarten auf den Orgeln nicht so rein sind, als die andern? Will er wissen, woran die Schuld liegt? Nicht an der Temperatur, sondern meistens an der wenigen Gedult, an der geringen Urtheilungskraft, und an der großen Nachlässigkeit mancher Orgelmacher. Der Herr Daube wird wohl hier von den Temperaturen der Alten reden, und nicht wissen, daß einige neuere Musici dieselbe gar sehr verbessert, und vieles davon geschrieben haben. Es wundert mich recht sehr, daß es der Hr. Daube in dieser Note mit der Music so gut meynet, und um den Verlust einer Sache hier bekümmert ist, die uns Organisten nichts hilft, und die auch nicht einmahl verlohren

lohren gehen wird, da er doch S. 24. §. II. die Musik um ganze musikalische Sätze und Intervallen bringen wolte. Was soll uns Organisten das enharmonische Geschlecht auf unsern Orgeln helfen? Nichts, es wäre vielmehr zu unserer größten Unbequemlichkeit. Die alten Musici hatten es, und richteten doch damit nichts aus. Uns würde es eben so gehen. Ich dachte, die meisten der enharmonischen Intervallen gehörten nur auf das Papier und für die Augen, wie es Seite 6. §. 7. heißet, und wiederum einige derselben wären ungeheure Intervallen, und unnöthige Grübleyen, wie man Seite 5. §. 5. liest? Wenn nun das wahr ist, was sollen sie denn in unsern Orgeln, und was werden sie uns helfen; zumahl da eine jede Melodie und Harmonie auch ohne diese zusammengesetzt werden kann, wie der Hr. Daube Seite 5. §. 5. selbst sagt? Ganz unten an dem Ende dieses Blattes sehet der Herr Verfasser in der Note noch hinzu:

„Heißt das nicht eine schöne Manier, wenn ein
 „Sänger unter seinen Coloraturen einen Ton
 „anhält?

Eine Coloratur ist ein Läufer, wie bekannt. Wie kann nun der Herr Daube sagen, daß ein Sänger unter der Coloratur einen Ton anhalten könne? Es ist ja dieses ein unmöglich Ding. Ich weiß wohl, was der Hr. Daube hat sagen wollen, es soll so viel heißen: Es ist eine schöne Manier, wenn ein Sänger einen geschwinden Läufer macht,
 und

und wenn er ihn vollbracht hat, darnach einen Ton anhält. Dieses gehet an. Unter der Coloratur aber einen Ton anhalten, heisset heren können, und es ist eben so viel gesaget, als zugleich laufen, und auch stille stehen.

Weiter unten heißt es in eben derselben Note:
 „Selbigen mit Ab- und Zunehmen der Stimme
 „allgemach um einen ganzen Ton höher ziehet, ohne
 „daß man den darinn liegenden halben, oder Vier-
 „theilston gewahr wird?

Ich weiß gar nicht, wie der Herr Daube von der Temperatur so gleich auf die Coloratur gefallen ist. Ohnfehlbar hat ihn die gleiche Endigung dieser beyden Wörter darzu verführet; Allein, thue ich dem Hrn. Daube hier nicht etwa zu viel? Ich will daher untersuchen, was den Hrn. Daube auf die Coloraturen gebracht hat. Dieses ist nichts anders als der Nutzen der enharmonischen Intervalle, welchen der Hr. Verfasser in der Coloratur zeigen will. Man höre, wie geschickt er es angefangen hat. Seite 76. gleich oben in eben dieser Note heisset es:

„Wodurch geschiehet dieses anders, als weil das
 „enharmonische Intervall darinn befindlich ist, und
 „mit durch gehöret wird.

Wie kann der Hr. Daube hier sagen, daß die enharmonischen Intervallen in der Coloratur mitgehöret werden, und die Schönheit derselben ausmachen sollen, da er kurz vorhero gesaget hat, „daß
 „man die in einer Coloratur liegenden halben Töne

„nicht einmahl gewahr werde?“, Wenn die halben Töne in einer Coloratur nicht gehört werden, so werden die enharmonischen Intervallen noch viel weniger gehört werden, und haben mithin in der Praxi gar keinen Nutzen, sondern gehören, wie der Hr. Verfasser schon oft gesagt hat, nur für das Auge, und auf das Papier. Man merke wohl: erst war die Coloratur deswegen eine schöne Manier, weil die darinn liegenden halben, und Viertelstöne nicht gehört wurden: und nun ist sie wiederum deswegen eine schöne Manier, weil die enharmonischen Intervallen darinn mit durchgedurchgehört werden. Das sind lauter Widersprüche von dem einen zu dem andern. Mich wundert es recht sehr, daß der Hr. Verfasser die Manieren, und besonders die Coloraturen hier so sehr lobet, da er doch Seite 198. §. 6. die Manieren gänzlich verwirft, und die Coloraturen Seite 205 gleich oben, verhaßtes Laufwerk, und Siebensachen nennet. Der Herr Daube muß entweder ein höchst unglückseliges Gedächtniß haben, oder dergleichen seinen Lesern zutrauen. Wie sehr sich der Hr. Verfasser in Ansehung seiner Leser betrogen hat, dieses erfähret er nunmehr allzuzeitig. Ueber dieses ist auch die Coloratur nicht allezeit eine schöne Manier, sondern nur in so ferne sie von dem Sänger an dem gehörigen Orte angebracht wird, und die natürliche Melodie nicht verdirbet, wie es von einigen unüberlegten Sängern oft zu geschehen pfeget.

Das VIII. Capitel.

Seite 80. §. I. „Die Kenntniß, wie ein einziger
„Dissonanz-Accord aufzulösen ist, ist in-
„sonderheit einem Organisten sehr nöthig, um auf
„bevorstehenden Fall, so gleich aus einem Accor-
„de oder Tone in den allerabgelegensten zu kom-
„men, ohne daß das Gehör dadurch beleidiget
„werde.

Dieses widerspricht abermals dem, was Seite
57 gleich oben stehet, wo es hiesse:

„Eine geschwinde Answelchung in so viele nach
„einanderfolgende Tonarten, beleidiget das Ohr all-
„zusehr.

Seite 85. in der Note. „In den vorigen
„Zeiten schlosse man niemahls mit einem weichen
„Grundtousaccorde. Die Ursache hiervon möchte
„meines Erachtens in der Metaphysick anzutreffen
„seyn.

Warum wird der Grund davon nicht ange-
geben?

Seite 97 ganz unten, und Seite 98 gleich
oben heisset es:

„Im Präludiren weiß man die artigsten Ver-
„wechselungen anzubringen, und mit der größten
„Geschwindigkeit aus einer Tonart in die andere
„zu fallen, wenn sie auch gleich noch so weit abge-
„legen ist, ohne daß das Ohr eine grosse Verän-
„derung empfindet.

Das widerspricht abermahls dem was Seite
57 stehet. Wie kann der Hr. Daube eine geschwin-

de Ausweichung eine artige Verwechselung nennen, da er Seite 57 gesaget hat: „daß die geschwinden „Ausweichungen in weit abgelegene Tonarten das „Gehör allzusehr verletzten sollen? Heisset das Gehör verletzen, artige Verwechselungen anbringen? Der Hr. Verfasser fährt getrost fort auf eben diesem Blatte:

„Wie viele giebt es nicht, die mit gar weniger „Kenntniß dennoch componiren wollen, und Sätze „und Accorde anbringen, wo sie gar nicht hingehören.

Den Beweis und die Ueberzeugung von der Wahrheit dieser Worte, kann man in den Daubischen Tabellen auf allen Blättern finden.

Das IX. Capitel.

Nun fängt der Hr. Daube erst an, einem Anfänger die Intervallen recht bekannt zu machen, und ihn zu lehren, wie er zu einem aufgegebenen Tone alle Signaturen wissen soll, nach dem er vorher schon von ihrer Resolution, Begleitung und Umkehrung gehandelt hat. Man siehet leicht, daß der Hr. Daube ein Sonderling ist. So wie es die grossen musikalischen Schriftsteller, als Heinichen, Fux und Mattheson, machen, als welche erst das vortragen, woraus das folgende verstanden werden muß, machet er es nicht; denn diese gelehrten Musici haben, wie er in seinem Vorbericht Seite XIV. saget, sehr dunkel geschrieben: sondern er trägt erst das
Schwere

Schwere vor, und alsdenn bringet er das nach, was zu dem Verständniß des Schweren dienet, und glaubet auf diese Art in seinem Vortrage deutlicher und leichter zu seyn. Diese Meynung ist dem Verstande des Hrn. Daube völlig gemäß. Ein ordentlicher und gründlicher Schriftsteller hätte erst einen Anfänger die Intervallen auf das genaueste kennen lehren, ehe und bevor er von ihrer Resolution, Begleitung und Umkehrung gesprochen hätte. Wo soll ein Anfänger die vorhergehenden Capitel des Hrn. Daube, und besonders das VII. und VIII. einsehen können, wenn er nicht weiß, was zu einem Tone die übermäßige, grosse ꝛc. 5, 6, 9. und so weiter ist? Er wird von diesen Capiteln wenig, oder gar nichts, verstehen. Diese also zwischen Seite 100. und Seite 101 befindliche Tabelle gehöret gleich vorne nach dem ersten Capitel hin. Was mag doch aber wohl der Grund seyn, warum der Hr. Daube ein solcher Sonderling ist? Kein anderer, als dieser: „Weil das Fremde bey jetzigem Geschmacke überall vorgezogen wird, wie er Seite 99. S. 2. faget“. Nur weiß ich nicht, ob ein verwirrter Vortrag, unbesonnene Widersprüche, ungereimte Lehrgebäude musikalischer Grillenfänger, unmusikalische Intervallen, Accorde und Ausweichungen ꝛc. auch mit zum jetzigen Geschmacke gehören.

Seite 99. S. 2. „Auf dieser Tabelle erblickt ein Liebhaber sogleich die gebräuchlichen kleine und grosse Intervallen“.

Der Hr. Verfasser saget ja Seite XXI. in seinem Vorberichte, daß er nur für Anfänger geschrieben habe, und hier ist sogar diese Intervallentabelle für Liebhaber gemacht worden? Gleich als ob die Liebhaber der Musik keine Kenntniß von den Intervallen hätten. Ein Anfänger der Musik kann eigentlich nicht wohl ein Liebhaber dieser Kunst, oder ein Dilettante, wie sich der Hr. von Moldenit zu schreiben pflegt, genennet werden. Die Grösse der Liebe und Hochachtung für eine Kunst, entstehet erst aus der Kenntniß und Wissenschaft dieser Kunst. Je mehr einer in der Musik erlernet, desto höher wird er sie schätzen, und ein desto grösserer Liebhaber wird er seyn. Wie kann nun der Hr. Daube einen Anfänger, der noch nicht einmahl eine Kenntniß von den Intervallen hat, einen Liebhaber der Musik nennen? Es ist ein doppelter Widerspruch in diesen Worten. Der erste bestehet darinn, daß der Hr. Verfasser die hier befindlichen kleinen Intervallen, unter welchen auch sehr viele enharmonische sind, gebräuchliche Intervallen nennet, die er doch Seite 4. §. 3. ungewöhnliche, und Seite 5. §. 5, sehr ungewöhnliche und ungeheure Intervallen nennet. Der andere ist dieser, daß der Herr Daube saget, diese Tabelle sey für Anfänger gemacht, bald aber sich anders besinnet, und wiederum saget, daß sie für Liebhaber der Musik sey.

Seite 108. „Um aus einem vollkommenen
 „einen unvollkommenen Accord zu machen, müs-
 „sen zwey Intervallen liegen bleiben, worauf
 ein

„ein neues Intervall hinzutritt, und die Dissonanz verursacht“.

Was ist dieses wiederum für eine verwirrte Regel? Denn sie haben nicht gesaget, Hr. Daube, daß das neue Intervall, welches hinzutritt, ein dissonirendes Intervall seyn müsse, welches doch höchst nöthig war. Man kann ja so gut ein consonirend als dissonirend Intervall hinzusetzen.

Seite 109. §. 11. „Alle Ausweichungen geschehen hier, durch ein, höchstens zwey vermittelnde Accorde, sehr wenige Fälle ausgenommen“.

Wenn eine geschwinde Ausweichung in so viele nacheinander folgende Tonarten, das Gehör allzusehr verletzet, wie es Seite 57 gleich oben heisset, warum hat denn der Hr. Daube solche Ausweichungen in seinen Tabellen angebracht? Sollen das etwa keine geschwinde Ausweichungen in sehr weit entfernte Tonarten seyn, wenn man durch zwey oder drey vermittelnde Accorde von C in Cis, D, Dis, E, Fis, Gis, A, B und H dur, und moll gehet? Das wird der Hr. Daube wohl nicht leugnen können. Hieraus folget wiederum, daß mein Vorwurf, den ich dem Hrn. Daube wegen seiner Tabellen schon oft gemacht habe, sehr wohl gegründet ist. Weiter heisset es:

„Ich habe mir bey dem Auffas dieser Tabellen mehr durch das Ohr als durch die Kunst rathen lassen“.

Wenn das wahr ist, so weiß ich nicht, was der Hr. Daube für Ohren haben muß. Sie

müssen gar sehr viel unangenehmes zu hören gewöhnet seyn. Wenn das sich das Ohr rathen lassen heisset, so möchte ich erst wissen, was bey dem Hrn. Daube dem Rathe der Ohren nicht folgen heisset. Und wie kann der Hr. Daube das sagen, da es kurz vorhero Seite 108 heisset, „daß „die enharmonischen Intervallen“, welche, wie man Seite 5 und 6 liest, doch gar nicht für das Gehör sind, „zu der Verfertigung dieser Tabellen, und zu der Vermittelung der Weite zwischen zwey Grundtons-Recorden, sehr vieles „bengetragen haben sollen, und auch noch über „dieses, die meisten Ausweichungen dieser Tabellen, eine sehr grosse Weite zwischen zwey festgesetzten Grundtönen in sich halten“? Noch weiter heisset es:

„Allein das Ohr zu begnügen, ja gleichsam zu „hintergehen, hierzu gehöret mehr Aufmerksam- „keit und Nachsinnen“.

Der Hr. Daube folge ja dem Rathe seiner Ohren nicht mehr; denn sonst werden ihn seine eigene Ohren selbst viel eher hintergehen, als er sie und anderer Tonkünstler ihre. Die Ohren des Hrn. Verfassers meinen es nicht gut mit ihm; er nehme sich in Acht, er hat ein Paar Feinde um sich, die ihn bey aller Gelegenheit sehr zu beschimpfen suchen. Es ist in diesen Worten abermahls ein doppelter Widerspruch: erstlich, weil der Hr. Daube sagt, er habe das Ohr zu begnügen gesucht, und doch gleichwohl die enharmonischen Intervallen, welche gar nicht für das Ohr sind,

sind, zu der Verfertigung dieser Tabellen vieles beygetragen haben, Seite 108; zum andern, daß der Hr. Verfasser saget, es habe ihn dieses viel Nachsinnen und Mühe gekostet, da man doch bey diesen Tabellen so gleich siehet, daß der Hr. Daube auf nichts weniger, als das Ohr zu begnügen, und zu befriedigen gedacht hat. Dennoch fährt der Hr. Verfasser getrost fort:

„Aus diesem Grunde habe ich alle Härte
„zu vermeiden gesucht“.

Wie kann der Hr. Daube sagen, daß er alle Härte in diesen Tabellen habe vermeiden wollen, da er Seite 108 saget, „daß die enharmonischen Intervallen, welche nur für das Auge gehören, und ungeheure Intervallen seyn sollen, zu der Verfertigung dieser Tabellen sehr vieles beygetragen haben, und da“, wie er Seite 109 ganz unten selbst gestehet, „sehr viele Ausweichungen darinn sind, die eine grosse Weite zwischen zwey festgesetzten Grundtönen in sich enthalten, die nur durch zwey vermittelnde Accorde geschehen, und also als geschwinde Ausweichungen in viele nach einander folgende Tonarten anzusehen sind, die, wie es Seite 57 gleich oben lautet, „das Gehör allzusehr verletzen“? Alles dieses sind lauter Widersprüche, die einem neuen Schriftsteller zu der größten Schande gereichen. Gesezt, ich hätte den Herrn Daube hier nicht beschämen, sondern alles mitleidig übergehen wollen, so beschämt er sich gleich, indem er fortfähret:

226 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

„Freylieh werden einigen manche Sätze et-
was hart dünken“.

Vor kurzem hatte sich der Hr. Verfasser dieser Tabellen bey ihrer Verfertigung das Ohr rathen lassen; er hatte es zu begnügen, und alle Härte zu vermeiden gesucht, und nunmehr giebt er selbst zu, daß manchem einige Sätze etwas hart dünken, und das Ohr beleidigen werden. Doch dieser sollen nur wenige seyn, und der Herr Daube entschuldiget sich damit, daß es bey einigen wegen der allzugrossen Entfernung nicht anders haben angehen können. Wenn die allzugrosse Entfernung die Ursache ist, so werde ich mit Grunde der Wahrheit sagen können, daß die meisten Sätze in den Tabellen von dieser Art seyn werden. Ich will es gleich beweisen. Wir wollen einen Grundton annehmen, und dieser soll C dur seyn. Cis, D, Dis, E, Fis, Gis, A, und H dur, Cis, Dis, F, Fis, G, Gis, B und H moll, alles dieses sind von C dur sehr weit entfernte Tonarten. Da nun eben die grosse Entfernung zwischen zwey Grundtönen harte Sätze und Ausweichungen verursachet, und es unmöglich ist, die Härte dabey zu vermeiden, wie hier gesagt wird: so folget aus des Hrn. Daubens eigenen Worten, daß er allein in der Tonart C dur 16 barbarische Ausweichungen, oder harte Sätze hat, und weil alle Ausweichungen nur durch zwey vermittelnde Accorde geschehen sind, auch das Ohr also gar sehr beleidiget hat. Nun multiplicire man diese 16 barbarische Ausweichungen

gen mit den 24 Tonarten, oder die 24 Tonarten mit denen in C dur befindlichen 16 barbarischen Ausweichungen, weil es mit allen Tonarten eben diese Bewandniß hat, wie mit C dur: so sind in allen in den Tabellen des Hrn. Daube 384 barbarische Sätze oder Ausweichungen. Zuletzt heisset es noch auf dieser Seite 109.

„Man bedenke, wie weit ist C dur von Fis dur entlegen, desgleichen C dur von C moll.

Hier führet mir der Hr. Verfasser zu Gemüthe, daß ich doch bedenken soll, wie weit C dur von Fis dur, wie auch C dur von C moll entlegen ist, und ihm deswegen verzeihen soll, wenn seine Tabellen nicht harmonisch richtig seyn solten. Dieses weiß ich lange, und es vertheidigets des Hrn. Daube Verfahren gar nicht; weil ihm niemand geheissen hat, Tabellen zu verfertigen, in welchen man aus einer Tonart durch zwey vermittelnde Accorde so gerade in eine davon so weit entfernte Tonart hinein plumpet. Hier Seite 110. erscheinen nun diese schönen musikalischen Raritäten selbst. Es dauret mich das Papier, auf welchem sie stehen; zumahl, da sie ohnedem bald die Hälfte dieses Werks ausmachen.

Seite 183. S. 13. ganz unten. „Der Anfänger aber urtheile von diesen Tabellen zunächst nach dem Gehöre.

Wie soll ein Anfänger von den Tabellen des Hrn. Daube nach dem Gehöre urtheilen können, da er Seite 108. selbst gesaget hat, daß er sehr viele Sätze derselben aus enharmonischen Intervallen

vallen zusammen gesetzt habe, welche, wie es Seite 5. §. 5. und Seite 6. §. 7. heisset, gar nicht für das Gehöre seyn sollen, und da er sich auch noch über dieses Seite 109. §. 11. verlauten lässet, daß viele Sätze einigen etwas hart vorkommen würden? Das sind lauter Widersprüche, welche nicht zum Vortheil des Hrn. Verfassers zeugen.

Das X. Capitel.

Seite 185. §. 3. „Der Nutzen wird einem
 „jeden leichtlich unter die Augen fallen, wenn
 „er alle nur mögliche Harmonien bey einander sie-
 „het, durch deren Durchgehung er sich den Weg
 „zur völligen Befizung der Harmonie bahnen kann,
 „so, daß nachgehends die Töne oder Noten nicht
 „mehr über ihn, sondern er über sie zu befehlen
 „hat.

Der Hr. Daube will einem Anfänger durch seine Tabellen die Oberherrschaft über die Töne zuschanzen, und ihm dieselben unter sein Joch bringen helfen, ob er sie gleich selbst noch nicht bezwungen hat, wie aus den Tabellen, und andern Sätzen mehr erhellet.

Seite 186. §. 5. „Der Hauptnutzen meiner
 „Tabellen ist dieser: daß ein angehender Organist
 „im Präludiren sich in allerley Tonarten wenden,
 „und darnach geschwinde wiederum zurück in die
 „anhebende Tonart der Musik, und des Chorals
 „gehen könne.

Wenn

Wenn das der Hauptnutzen dieser Tabellen ist, so ist er noch nicht der größte. Wenn ein Organist nicht viel Zeit zum Präludiren hat, so wird er auch gewiß in keine von der anhebenden Tonart des Chorals oder der Musik weit entfernte Tonart ausweichen. Hat er aber Zeit, und er ist in eine Tonart ausgewichen, welche von der Tonart des Chorals oder der Musik weit enfernet ist, so wird er es besser machen müssen, als der Hr. Daube, um wieder zurück zu kehren.

Seite 192. §. 9. „Wolte man auch fremde „und durchgehende Intervallen gebrauchen: so „würde noch manche schöne Veränderung entstehen.“

In dem ersten und andern Fache dieser Notenreihen rechnet der Daube das H, und in dem dritten das D und F als die mittelsten Noten in den Triolen, unter die fremden Intervallen der harten Tonart C. Ubi iudicium? H ist ja das Semitonium modi maioris C, und D und F die natürliche Secunde, und Quarta des ordentlichen Umfangs in C dur, wie können sie denn fremde Intervallen in der harten Tonart C seyn? Das sind gewaltige, und sehr grobe Schnitzer für einen neuen Schriftsteller, der aller grossen Musicorum Schriften verbessern will. Solche Schnitzer haben Heinichen, Fux und Matheſon nimmermehr gemacht, wenn ihnen der Herr Daube gleich ihre Menschlichkeit in seinem Vorberichte vorgerücket hat. Aber ich wette, daß er nicht weiß, und vielleicht niemahls wissen wird, wo sie ihnen eigentlich sitzen.

Das

Das XI. Capitel.

Seite 198. §. 6. „Das Nachschlagen der Ac-
 „corde: das vermeintliche Nachahmen der
 „Oberstimme: die unnöthigen Triller: die Mor-
 „danten, und andere eingebildete Zierrathen sind
 „verdrüßlich, ja äufferst zu vermeiden.

Hier verwirft der Hr. Daube wiederum das Nachahmen der Oberstimme, und die Zierrathen, welche Stücke doch Seite 195. §. 2. von ihm unter die künstliche, und zusammengesetzte Ausübung des Generalbasses gesetzt wurden, und nur großen Meistern eigen waren. Hier ist das Nachahmen der Oberstimme verdrüßlich, und die Manieren sind äufferst zu meiden, und Seite 195. §. 2. halsen sie der Vollstimmigkeit auf, sie erhielten sie, und besetzten die in der ein- oder andern Stimme entstehenden Fehler aus. Hier werden diese Stücke von verständigen Meistern verabscheuet, und oben Seite 195. §. 2. waren sie ihnen so gar eigen. Man schliesse hieraus, wie gewiß der Hr. Daube in seinen Sachen seyn muß, die er einen Anfänger lehret. In Wahrheit, der Hr. Daube hat Ursach sich ein Gewissen über die Ausgabe seines Tractats zu machen; nicht allein, weil er die Anfänger, welche so auf Irrwegen sind, noch viel verwirrter macht, und gleichsam in ein rechtes musicalisches Labyrinth führet, wo sie einen Irrweg nach dem andern sehen; sondern auch, weil er sie, und seinen Verleger noch darzu um Geld bringet. Da der Herr Daube in diesem Capitel über das Accompaniren so scharfsinnig

sinnig zu vernünfteln glaubet: so wundert es mich recht sehr, daß er nicht vielmehr anstatt dieses unnützen, und überflüssigen Tractats, ein Buch von dem Geschmack zu accompagniren oder von den Feinigkeiten des Generalbasses geschrieben hat; zumahl, da allhier in der Music annoch ein Fach leer ist. Nach diesem Versuche zu urtheilen, hätte ihm dieses vorgeschlagene Buch auch nicht übel gerathen sollen.

Seite 199. „Viele gebrauchen öfters nur einen Finger der rechten Hand, um die Harmonie vorzustellen: Kömmts zur Vollstimmigkeit; so bedienen sie sich zweyer, niemahls dreyer, es sey denn bey dem letzten Accorde eines Stückes. Vor der gleichen groben Schnitzern soll man sich hüten.“

Was für ein Gewäsche! Bald saget der Herr Daube, daß die Oberstimme einem Accompanisten oftmahls Gelegenheit gebe, die Vollstimmigkeit abzulegen, und daß diese Ablegung für einen Meister gehöre, bald aber hält er sich wieder über ein solches Accompagnement auf, und nennet es grobe Schnitzer. Der Hr. Daube redet hier ohne alle Einschränkung. Er hätte die Fälle zeigen sollen, wenn man die Harmonie etwas vermindern könne, und wenn es falsch sey, mit einem Finger der rechten Hand allein zu accompagniren. Allein das hat der Hr. Daube selbst nicht gewußt, darum hat er nur überhaupt davon gesprochen. Wie kann der Hr. Daube das Accompagnement der rechten Hand, mit einem oder zwey Fingern, grobe Schnitzer nennen, zumahl, da er saget, daß dieses Accompagnement
von

von den Lehrstunden, und von einem harten Gesetz herkommen soll, keine zwei auf einander folgende Quinten oder Octaven in den Mittelstimmen zu machen? Doch was sehe ich noch! Hier kommt erst der Grund, worinnen die Schnitzer eines solchen Accompagnements bestehen sollen, und warum es der Hr. Daube unter die groben Schnitzer rechnet.

„Dadurch heisset es, wird der Unwissenheit das Wort geredet, und alle Vollstimmigkeit verabscheuet.

Sie müssen erst darthun, daß es einige giebt, welche, um die Vollstimmigkeit vorzustellen, beständig mit einem oder zwey Fingern der rechten Hand accompagniren, und daß sie solches von ihren Lehrmeistern lernen, welche ihnen sagen, daß sie niemahls vier- oder mehrstimmig accompagniren sollen. Gesezt auch, daß es einige gäbe, welche beständig mit einem Finger oder zweyen accompagnireten, da, wo sie doch vier- oder mehrstimmig accompagniren sollten: so kann man doch nicht diese Gewohnheit zu accompagniren, grobe Schnitzer begehren nennen, sondern man kann nur so viel sagen: daß sie nicht vollstimmig accompagniren.

Seite 200. „Die grosse Tertie kann wegen ihrer Schärfe nicht oft dupliret werden.

Nun glaubt der Hr. Daube von dieser Sache genug gesagt zu haben. Ein Anfänger weiß nun, daß die grosse Tertie wegen ihrer Schärfe nicht oft
verdop-

verdoppelt werden kann, die Fälle aber, wenn sie verdoppelt oder nicht verdoppelt werden kann, hat er nicht zu wissen nöthig. Da auf diese Regel in der Composition so viel ankömmt, so hätte man die Fälle, wenn die grosse Tertie verdoppelt werden kann, zeigen sollen. Der Hr. Daube hat hier wiederum von der Sache überhaupt hin gesprochen, wie immer, und dem muthwilligen Leser Gelegenheit zu glauben gegeben, daß er diese Fälle selbst nicht gewußt hat. Doch vielleicht wird sie der Hr. Daube in dem andern Theile dieses Werks noch zeigen.

Seite 201. §. 9. „Alle Dissonanzenaccorde
„bestehen aus vier Intervallen, sehr wenige aus-
„genommen.

Dieses widerspricht nicht allein dem was Seite 9. §. 5. sondern auch dem was Seite 11. §. 7. steht, wo es ausdrücklich heisset: „Dissonirende
„Accorde sind diejenigen, welche auch nur ein dis-
„sonirend Intervall bey sich führen.

Seite 203. Gleichoben in der Note (f) „Wenn
„das Kirchenrecitativ eine starke Begleitung von
„Instrumenten erfordert, wie dieses an den ho-
„hen Festen gebräuchlich ist, da manche Strophe
„mit vollen Chören ausgedrückt wird, bey dieser
„Gelegenheit kann der Organist greifen, und treten
„er vermag.

Also bringen die hohen Feste die starke Be-
gleitung von Instrumenten mit sich? Das merken

234 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

sich ja die Kirchencomponisten, es ist ein ganz nagegel neuer Bewegungsgrund, warum man den Recitativen ein Accompagnement geben muß. Also fehlen die Operncomponisten gar sehr, wenn sie ihren Recitativen eine starke Begleitung von Instrumenten geben, weil die wenigsten ihrer componirten Opern an den hohen Festen aufgeführt werden, und diese doch eigentlich die Begleitung der Recitative mit vielen Instrumenten mit sich bringen sollen. Wenn der Herr Daube keinen andern Bewegungsgrund anzugeben weiß, warum ein Componist diesem oder jenem Recitativ ein Accompagnement giebt, als diesen, so wird er vor der musicalischen Welt sich sehr lächerlich mit demselben machen. Weil der Hr. Daube keine rechten Bewegungsgründe weiß, warum man diesem oder jenem Recitative ein Accompagnement giebt: so will ich ihm einige sagen. Es geschieht: theils den Zuhörer in der Aufmerksamkeit, und in dem Affect zu erhalten: theils aber ihn zu der Empfindung, welche in der darauf folgenden Arie enthalten ist, vorzubereiten. Ob derselben gleich noch sehr viele mehr seyn können: so können wir dieselben doch nicht alle nahmbhaft machen; weil sie von den Umständen, und von der Beurtheilungskraft eines vernünftigen, und witzigen Componisten abhängen. So viel ist gewiß, daß kein Festtag ein Accompagnement eines Recitativs eigentlich verursachen kann. Was das schönste noch ist, so saget der Hr. Daube, daß ein Organist bey einem solchen Recitative

tative greifen, und treten könne, was er vermöge. Das ist eine grosse Freyheit, die der Herr Daube uns Organisten giebt. Wie wird es denn um den Sänger stehen? Wird man diesen verstehen können, wenn der Organist greifen und treten kann was er vermag? Es ist unmöglich, und wenn er auch gleich die stärkste Stimme hat, zumahl, wenn die Musik stark mit Instrumenten besetzt ist, und der Organist etwas stark gezogen hat. Doch ich denke den Hrn. Daube wohl noch dadurch zu vertheidigen, daß er gesaget hat: daß nur manche Strophen in diesen Recitativen mit vollen Chören ausgedrückt würden. Ja, aber er hat nicht darzu gesetzt: wenn der Sänger stille schweiget. Mein Balgentreter, ob er gleich nicht gar viel Einsicht hat, muß dennoch von dem Accompagnement eines Recitativs viel vernünftiger denken, als der Herr Daube in dieser Note gedacht hat. Mein Balgentreter wird nimmermehr glauben, daß ich bey dem Recitative oder bey einer Musik greifen und treten könne, was ich wolle, wie es der Herr Daube glaubet, sondern, daß ich greifen und treten müsse, was die Ziffern mit sich bringen; denn sonst könnte er eben so gut accompagniren, als ich. Was der Herr Verfasser Seite 204. gleich oben bey (4) saget, widerspricht wiederum diesen, was Seite 198. §. 6. stehet, wo es heisset: „daß das „Nachahmen der Oberstimmen verdrüsslich, ja „äusserst zu meiden sey. Auf eben dieser Seite 204. lobet der Herr Verfasser den seel. Herr Ca-

236 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

pellmeister Bach, und sehet zu Ende dieser Note noch hinzu: „Genug! wer ihn nicht gehöret hat, der hat sehr vieles nicht gehöret.

Was der Herr Daube in dieser Note gesaget hat, ist alles die Wahrheit. Ich für meine Person habe denselben in Leipzig sehr oft und vielmals spielen hören, und ich kann mich mit Grunde der Wahrheit rühmen, daß ich das Glück habe, diese ganze Familie persönlich zu kennen; denn ich habe fast sechs Jahre auf dieser berühmten Schule unter seiner Direction gestanden. Wo hat denn aber der Herr Daube denselben gehöret? Wer weiß, ob er ihn gar gehöret hat, ob er sich gleich hier so groß mit ihm macht. Ich zweifle fast daran; denn es war dieser große Künstler mit dem Hörenlassen ausser seinem Hause nicht gar zu gemein: in demselben aber wurde öfters Concert gehalten, wo ich denn auch den Herrn Bach in Berlin, und den andern Herrn Bruder in Halle, welche in Leipzig zum Besuch waren, wie auch dessen Herrn Schwager, den Hrn. Altnickel, und die beyden jüngsten Herrn Brüder mehr als einmal habe spielen hören. Ja, ich erinnere mich auch immer noch mit Vergnügen des prächtigen und vortreflichen Magnificats, welches der Herr Bach in Berlin zu meiner Zeit in der sogenannten Thomaskirche an einem Marienfeste aufführte, ob solches gleich noch zu den Lebzeiten des nunmehr seeligen Herrn Vaters war, und schon ziemlich lange her ist.

ist. Den Hrn. Bach in Halle aber, habe ich nicht allein privatim, sondern auch einigemahl publice in dem großen Concert, in den sogenannten drey Schwanen in Leipzig mit gar ungemeinem Beyfall aller vernünftigen Musicorum spielen hören. Der geneigte Leser verzeihe mir diese Ausschweifung; der Herr Daube hat mich darzu verleitet, dem ich darthun mußte, daß ich die Herren Bache gehöret habe, und die ganze berühmte Familie dieses Namens sehr wohl kenne.

Seite 204. §. 13. „Diese letztere Art zu accompagniren hat einigermaßen eine Gleichheit, mit der sogleich anfangs gemeldeten, aber zu vermeidenden Manier.

Wenn die letztere Art zu accompagniren mit der gleich anfangs gemeldeten eine Gleichheit hat, und die anfangs gemeldete gleichwohl zu vermeiden ist; so ist die letztere auch zu vermeiden, darum, weil sie mit der ersten einigermaßen eine Gleichheit hat. Sind aber beyde diese Arten des Accompagnements zu vermeiden, warum lehret denn der Hr. Daube dieselben einen Anfänger?

Weiter: Wie können sie denn einander gleich seyn, da die eine Art mit der verlangten Nachahmung der Oberstimmen, mit beständigem Nachschlagen und Brechen der Accorde, mit der Oberstimme abgestohlenen und verdrüßlichen Trillern,

238 III. Hrn. Sonnenfalbs Fortsetzung

und verhaßtem Laufwerk zu thun hat, und die andere Art deren gar keines hat? Das ist wieder recht verwirrt.

Das XII. Capitel.

Seite 207. in der Note. „Viele besitzen eine „große Fertigkeit in Handsachen, und wissen doch nicht einmahl die stufenmäßige Auf- und „Absteigung einer jeden Tonart, noch vielweniger „können sie dieselbe spielen.

Hierunter gehören sie auch Herr Daube. Ich will es ihnen gleich beweisen.

In eben dieser Note heisset es:

„Die Abmessung der Stufen einer Octave „ist auf dem Claviere in allen Tonarten „gleich“.

Das ist die Wahrheit. Allein hören sie doch Herr Daube, folget denn hieraus, daß das stufenmäßige Auf- und Absteigen einer jeden Tonart auf dem Claviere einerley Fingersehung, oder Applicatur haben werde, wie sie es hier behaupten? Haben sie als ein Practicus noch nicht bemerkt, daß viele Tonarten oftmahls, theils wegen der Bequemlichkeit, theils aber wegen der guten Positur der Hand im Auf- und Absteigen eine ganz andere Fingersehung erfordern, als die Tonart C dur und C moll hat?

Das

Das wird ja wohl der Herr Daube wissen? Nein er weiß es nicht; denn er saget gleich zum Anfange dieser Note (b): daß wenn ein Anfänger nur die stufenmäßige Auf- und Absteigung in einer harten und weichen Tonart wisse, so wisse er die Fingersehung in allen zwölf Tonarten; weil die Abmessung der Stufen einer Octave auf dem Claviere in allen Tonarten gleich sey. Ich thue dem Herrn Daube gar nicht Gewalt, der geneigte Leser lese nur selbst diese Note (b) nach: so wird er finden, daß dieses der Sinn des Herrn Daube gewesen sey. Da der Herr Daube das nicht weiß, so kann man hieraus numero gewiß schliessen, daß ihm in der Practi eben so viel mangelt, als in der Theorie. Noch weiter heisset es in dieser Note (b):

„Viele besitzen eine grosse Fertigkeit in Handsachen, und wissen doch nicht einmahl die stufenmäßige Auf- und Absteigung einer jeden Tonart, noch vielweniger können sie sie spielen: da doch die Grösse der Intervallen, oder die Abmessung der Stufen einer Octave auf dem Clavier in allen Tonarten gleich ist“.

In diesen Worten ist ein doppelter Widerspruch. Der erste bestehet darinn, daß diejenigen grosse Practici seyn, und eine Fertigkeit in Handsachen besitzen sollen, die noch nicht einmahl die Fertigkeit besitzen, mit der Hand eine

240 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

Octave herunter oder hinauf zu steigen. Der andere ist dieser: daß der Herr Daube, in dem Vorsatze dieser Periode, einer jeden Tonart eine besondere Auf- und Absteigung zuschreibet, und in dem Nachsatze eben dieser Periode wiederum saget: daß die Abmessung einer Octave auf dem Clavier in allen Tonarten gleich sey, woraus, wie ich schon gesaget habe, zu schliessen ist, daß der Herr Daube glaubet, wenn man das stufenmäßige Auf- und Absteigen einer Tonart wisse, so wisse man es in allen.

Seite 211. §. 8. nennet der Herr Verfasser „die Tonarten, „Cis dur, Cis moll, Fis dur „und Dis moll, wie auch Gis dur und Gis moll „gute Harmonien“.

Also sind die andern Tonarten böse oder nicht so gute Harmonien? Oben Seite 107 in der Note (d), verwarf der Herr Daube die sogenannten chromatischen Tonarten, weil die Natur das Einfache mehr als das Zusammengesetzte lieben soll, und gab den diatonischen den Preis in Ansehung der guten Harmonie, und hier verwirft er wiederum die diatonischen, und giebt den chromatischen, oder zusammengesetzten den Preis. Wenn doch der Herr Daube einmahl aufhören wollte, sich zu widersprechen, ich bin es nun bald satt, ihn weiter zu widerlegen. So vernünftig der Herr Daube vom Anfange seines Buches

Buches geredet hat, eben so vernünftig redet er auch fort bis an das Ende desselben. Es wäre kein Wunder, wenn man bey der Widerlegung eines solchen verwirrten Buches, sich auch selbst unordentlich ausdrücken lernete. Sollte es etwa schon geschehen seyn, so wolle der geneigte Leser verzeihen; denn man pfleget zu sagen: mit was man umgeheth, daß hänget einem an.

Seite 211. §. 9. „Man untersuche die übrigen Capitel dieses Tractats noch, hierdurch wird der Weg zum fantasiren gebahnet werden.

Das kann wohl seyn. Wenn ein Anfänger des Generalbasses in den übrigen Capiteln dieses Buchs, die einander widersprechenden Dinge, und das verwirrte Zeug lieset, und demselben recht nachdenket: so kann er sehr leicht fantasiren lernen, aber so wie im hitzigen Fieber ꝛ.

Seite 215. ganz zu Ende dieses gelehrten Werks saget der Herr Verfasser: „der zwoente Theil wird mehrers lehren,“. Er komme nur bald damit, ich warte mit Verlangen darauf. Vielleicht bekömmet die musikalische Welt alsdenn wiederum neue Gelegenheit, Thorheiten zu belachen. Wenn der Herr Daube den zwoenten Theil auch noch heraus giebt, so wird er sich gewiß dadurch bey der musikalischen Welt in beständigem Andenken erhalten, und ohnmöglich in Vergessenheit

242 III. Hrn. Sonnenfalbs Fortsetzung

heit kommen können. Der Herr Daube fährt fort:

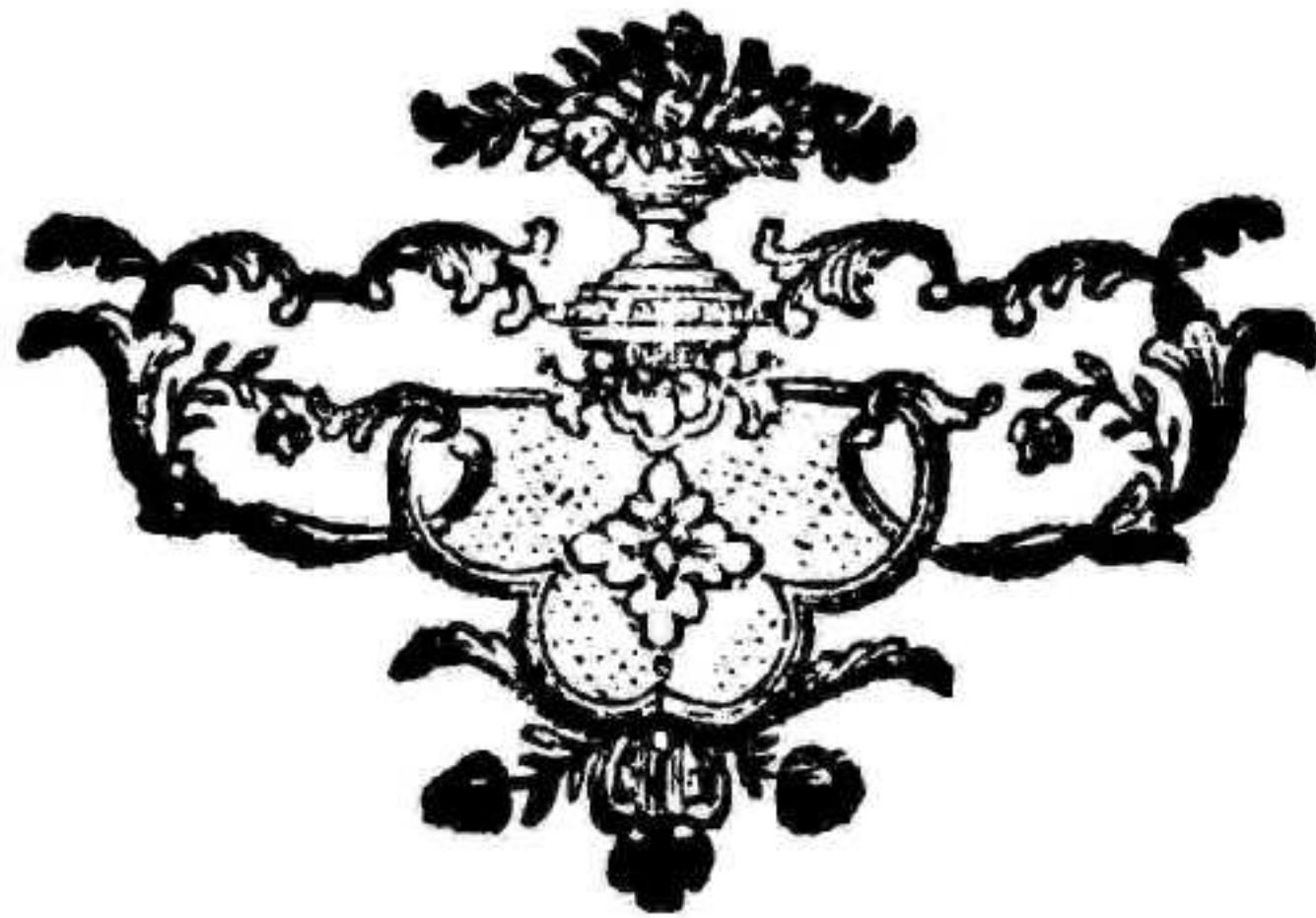
„Folget man der in diesem Tractate gezeigten „Anweisung; so wird es sich gar bald zeigen: ob „diese gegebene Lehren redlich und treu gemeinet „sind“.

Ich warne einen jeden Anfänger des Generalbasses vor der Anweisung des Hrn. Daube; denn er wird sehr viel Zeit damit verderben, und dennoch nichts rechts erlernen, sondern nur irre gemacht werden. Man traue mir zu, daß ich nicht so gewissenlos seyn, und einen Anfänger vor einem Buche warnen werde, aus welchen er doch sehr viel Gutes lernen könnte. Ich begienge eine dreyfache Sünde: Erstlich wäre ich ein Verhinderer des Wohls eines Anfängers: Zum andern brächte ich den Hrn. Daube um seine Ehre: und zum dritten könnte ich den Verleger des Herrn Daube in Schaden bringen. Wie kann der Hr. Daube so dreiste seyn, und seine Regeln treue und redliche Lehren nennen, da dieselben sich erstlich widersprechen: zum andern, da er sie oft selbst verwirft: zum dritten, da er sich selbst als ein Musikus nicht darnach richtet, wie ich ihm schon oft gezeigt habe: Und zum vierten, da sie einem Anfänger, wenn er sie fasset, und nach denenselben die praktische Ausübung des Generalbasses veranstaltet,
die

die größte Beschimpfung zuziehen können? Der Hr. Daube muß ganz wunderbare Begriffe von der Treue und Redlichkeit eines musicalischen Schriftstellers haben. Ein treuer musicalischer Schriftsteller muß folgende Eigenschaften haben: 1) müssen seine Regeln alle zuverlässig, gewiß und richtig seyn: 2) muß er der Sache gewachsen seyn von der er schreibt: 3) muß er nichts verschweigen, was zur Sache gehöret: 4) muß er in seinem Vortrag auch deutlich seyn. Nun aber besizet der Herr Daube keine einzige von diesen Eigenschaften, also können auch seine Lehren nicht treu, und redlich seyn. Doch dieses saget der Hr. Verfasser auch nicht, daß seine Lehren treu und redlich seyn sollen, sondern er saget nur so viel, daß sie treu und redlich gemeint wären. Das kann wohl seyn. Dem Herrn Daube ist also zu verzeihen. Man wird leicht sehen, daß der Hr. Daube, ohne eine böse Absicht dabey zu haben, solch unrichtig und widersprechendes Zeug in die Welt hinein geschrieben hat. Gnug, die musicalische Welt kann schon damit zu frieden seyn, daß seine Lehren doch wenigstens treu und redlich gemeint gewesen sind, sie mögen es nun an und für sich selbst seyn, oder nicht. Diese Absicht hatte der Schuster Böhme in Görlitz auch, es war auch
nicht

244 III. Hrn. Sonnenkalbs Fortsetzung

nicht böse gemeint. Damit aber jederman, der etwa das Buch des Hrn. Daube besizet, die widersprechenden Stellen, welche ich darinne gefunden habe, alle beysammen sehen, und von denselben auf die Treu und Redlichkeit des Hrn. Daube seiner Lehren so gleich schließen könne: so will ich ein Verzeichniß derselben hier hersehen.



CATA.

CATALOGVS

REPUGNANTIARUM.

- Seite 5. §. 5. mit Seite 108. und 109.
Seite 6. §. 7. mit Seite 109.
Seite 7. Note (a) mit Seite 9. §. 5.
Seite 8. §. 4. mit Seite 201. §. 9.
Seite 9. §. 5. mit Seite 7. in der Note (a) und
mit Seite 25. in der Note (h.)
Seite 11. §. 7. erstlich mit sich selbst, zum andern
mit Seite 201. §. 9.
Seite 24. §. 11. mit Seite 25. §. 12.
Seite 57. gleich oben, mit Seite 109. §. 11.
Seite 74. §. 10. mit sich selbst.
Seite 75. in der Note (e) mit sich selbst: Zum
andern mit Seite 204. §. 13.
Seite 80. §. 1. mit Seite 57. gleich oben.
Seite 97. 98. §. 13. Wiederum Seite 57.
Seite 99. §. 2. erstlich mit Seite 4. §. 3. Zum
andern mit Seite 5. §. 5.
Seite 108. mit Seite 109.
Seite 109. erstlich mit sich selbst: Zum andern
mit Seite 57. gleich oben.
Seite 183. §. 13. mit Seite 109.

246 III. Hrn. Sonnenkalbs Forts. 2c.

Seite 192. §. 9. mit Seite 4. in der Note (b).

Seite 198. §. 6. mit Seite 195. §. 2.

Seite 201. §. 9. erstlich mit Seite 9. §. 5. Zum andern mit Seite 11. §. 7.

Seite 204. gleich oben bey 4. mit Seite 198. §. 6.

Seite 204. und 5. §. 13. erstlich hin und wieder mit sich selbst: zum andern mit 198. §. 2.

Seite 207. in der Note (b) sehr oft mit sich selbst.

Seite 211. §. 8. mit Seite 107. in der Note (d).

Und so weiter.



Historisch = Kritische
Zeyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Viertes Stück.

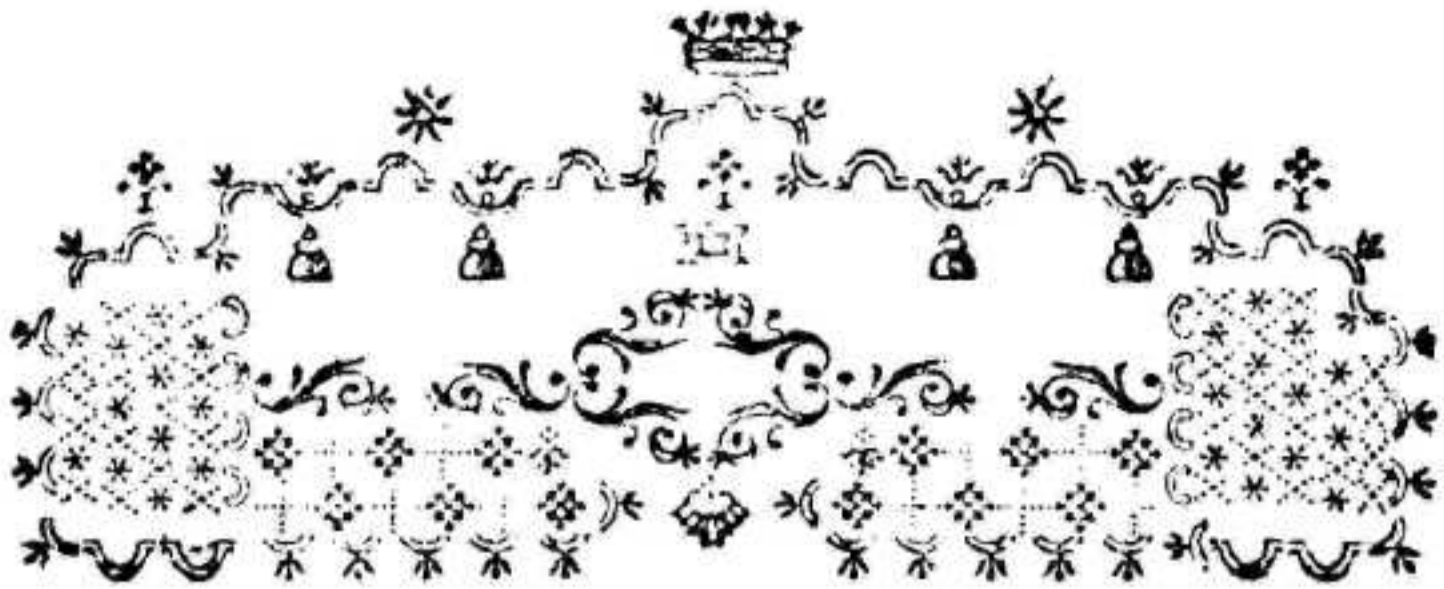


Berlin,
Verlegers Gottlieb August Lange.
1759.

Inhalt

des vierten Stückes.

- I. Schreiben von Verbesserung des Kirchengesangs, an den Herrn * * * vom Herrn S. von Sydow.
- II. Nachricht von einigen an dem Savoyischen Hofe, in dem vorigen Jahrhundert, gespielten Opern.
- III. Schreiben des Herrn Quanz an den Verfasser wegen des Hrn. von Moldenit.
- IV. Musikalische Betrügereyen.
- V. Vermischte Sachen.
- VI. Fortsetzung der Abhandlung des Abts du Bos.
- VII. Schreiben des Hrn. G. C. Weizlers an den Herausgeber.



I.

Schreiben von Verbesserung des Kirchengefangs, an den Herrn * * * vom Herrn S. von Sydow.

Mein Herr,



Ich habe mich anheischig gemacht, ihnen meine unvorgreifliche Gedanken von unsern Kirchengefängen zu überschreiben. Ich erfülle mein Versprechen, wie sie sehen, und schreite, ohne mich lange mit der Vorrede aufzuhalten, zur Sache.

Die Christen haben in ihren heiligen Büchern den ausdrücklichen Befehl, sich mit Psalmen und Lodegesängen, und geistlichen Liedern zu lehren, und zu ermahnen, und dem Herrn in ihrem Herzen zu singen. Das Singen ist also überhaupt beyhm öffentlichen sowol als besondern Gottesdienst vollkommen zu billigen. Nur müssen gottesdienstliche Gesänge,

290 I. Schreiben von Verbesserung

vermöge eben dieser Verordnung, voll Geist und Lieblichkeit, und so eingerichtet seyn, daß dadurch die Ehre des Herrn, nebst dem Unterricht und der Besserung der Menschen auf eine nähere Art könne befördert werden. So sind die Psalmen Davids und alle die unvergleichlichen entzückenden Lieder beschaffen, die man hier und da in der heiligen Schrift antrifft.

Den mehresten Gesängen, die in den protestantischen Kirchen zum gottesdienstlichen Gebrauch eingeführt sind, fehlt es sehr an Geist und Lieblichkeit. Sie enthalten größtentheils nichts, als eine oft mit dem äussersten Zwang gereimte Prose, in welcher die grossen und erhabenen Wahrheiten der Religion überaus niedrig, trocken, matt, verworren und verunstaltet vorgetragen werden. Es kommen Vorstellungen darinn vor, die der Würde des höchsten Wesens unanständig sind, die den Verstand mehr verdunkeln, als erleuchten; Ausdrücke die der Sprache Gewalt anthun, und entweder von keinem, oder doch gar wenigen Menschen verstanden werden; Redensarten, die nicht behutsam genug abgefaßt sind, und zu unanständigen Nebenbegriffen führen, folglich mehr niederreißen, als erbauen; und Worte in Menge, die aber von Gedanken leer sind. Solche Gesänge solten weder beim öffentlichen Gottesdienst gebraucht, noch in einer zum gottesdienstlichen Gebrauch eingerichteten Lieder Sammlung gefunden werden. Denn sie sind zu einem so heil. Gebrauch ungeschickt, und geben den Feinden und Spöttern der Religion nur

Anlaß

Anlaß und scheinbaren Vorwand, unsern Gottesdienst, als unvernünftig, auszuschreyen.

In den gottesdienstlichen Versammlungen der Reformirten werden größtentheils **Lobwassers Davidische Psalmen** gesungen. Damahls, als sie eingeführt wurden, war vielleicht keine bessere poetische Uebersetzung dieser unvergleichlichen Gesänge vorhanden, folglich war Lobwassers seine die beste. Heut zu Tage aber, da die deutsche Sprache und die deutsche Dichtkunst so ausnehmend verbessert sind; da uns Schriftsteller, die die heilige Sprache gründlich verstunden, in der Dichtkunst eine vorzügliche Stärke besaßen, und ihre Muttersprache völlig in ihrer Gewalt hatten, da uns dergleichen Schriftsteller diese schönen Ueberbleibsel der hebräischen Dichtkunst in richtigen, reinen, schönen deutschen Uebersetzungen geliefert haben, machen Lobwassers Davidische Psalmen unter den poetischen Uebersetzungen eine elende Figur. Die göttlichen Schönheiten des Originals, die man auch in Luthers Uebersetzung noch größtentheils mit Vergnügen wahrnimmt, verschwinden ganz, unter den altväterlichen undeutschen Redensarten, höchstgezwungenen Wortfügungen und Reimen, womit Lobwassers Uebersetzung bis zum Eckel angefüllt ist. Die Musik, in welche diese Psalme gesetzt sind, gehört eigentlich vor meinen Richterstuhl nicht. Meine Kenntniß von der Tonkunst geht nicht so weit, daß ich nach Regeln kritisiren könnte. Doch der Kunstrichter, welchem Moliere seine Lustspiele vorlas, verstund von den Regeln der komischen

292 I. Schreiben von Verbesserung

Dichtkunst eben so wenig, als ich von den Regeln der Tonkunst; gleichwohl waren seine Urtheile nicht zu verachten. Er urtheilte nach seiner Empfindung. Dürfte ich auf solche Art die Musik der Lobwasserschen Psalmen beurtheilen, so wolte ich von ganzem Herzen sagen, daß selbige in den mehresten sehr widrig und unangenehm in die Ohren schalle.

Ben den Lutheranern ist, zur großen Unbequemlichkeit der armen Lamen, in jeder Provinz, ja fast in jeder Stadt und Kirche, so wie ein anderer Catechismus, also auch ein andres Gesangbuch eingeführt. In diesen Gesangbüchern finden sich zwar einige vortrefliche Gesänge, aber es sind auch so viel elende mit darunter, daß sich die guten dagegen ohngefähr, wie 1 zu 20 verhalten: und die uralten, dem größten Theil nach sehr schlechte und zu unsern Zeiten ganz undeutsch und unverständlich gewordene Lieder, sind, als ein besondrer Schatz der rechtgläubigen Kirche, fast in allen heilig aufbehalten worden. Ich will gegenwärtig nur ben dem Porstischen Gesangbuche bleiben: weil ich finde, daß solches hier in Berlin, und in der Mark bey den mehresten Lutherischen Kirchen im Gebrauch ist. Es führt den Titel: **Geistliche und liebliche Lieder, die der Geist des Glaubens durch seine Werkzeuge gedichtet.** Was ich eben gesagt habe, das gilt gewiß von dieser Liedersammlung. Es giebt Lieder darinn, die beydes geistlich und lieblich sind. Unter diesen stehen Paul Gerhards seine mit Recht oben an; aber auch Stücke,
die

die in so aufgeklärten Zeiten, als die jetzigen sind, einem zum gottesdienstlichen Gebrauch gewidmeten Buche wenig Ehre machen. Ich will etliche anführen. Urtheilen Sie hernach, mein Herr, ob ich zu viel gesagt habe.

Pag. 1. So gut das bekannte Lied: **Allein Gott in der Höh sey Ehr** 2c. in Absicht der darinn vorkommenden Gedanken auch immer seyn mag, und so oft es auch gesungen wird, so weiß ich doch, daß unter hundert Menschen nicht zweien sind, die die letzte Zeile des ersten Verses verstehen:

All Fehd hat nun ein Ende.

Damals, als der Verfasser dieses Lieds lebete, war diese juristische Redensart vielleicht bekannt genug. Jetzt ist sie unbekannt und unverständlich. Warum setzt man nicht ein bekannter und unsern Zeiten gemässer Wort an die Stelle?

Pag. 6. **Jesaja dem Propheten** 2c. Es sey mir erlaubt, bey diesem Gesange eine kleine Ausschweifung zu machen. Ich habe in manchen Kirchen aus selbigem den englischen Lobgesang: Heilig ist Gott der Herre Zebaoth: Sein Ehr die ganze Welt erfüllet hat, vor dem heil. Abendmahl singen hören, mit Weglassung des vor demselben hergehenden historischen Theils des Liedes, aber doch mit Veybehaltung der beyden letzten Zeilen: Von dem Geschrey zittert Schwell und Balken gar, das Haus auch ganz voll

294 I. Schreiben von Verbesserung

Rauchs und Nebels war. Diese beyde Zeilen aber haben eine augenscheinliche Beziehung auf die vorhergehenden, die man wegläßt, und sind ohne dieselben dunkel, unverständlich, überflüssig. Sollen also die ersten wegbleiben, so müssen auch die beyden letzten ausgelassen werden.

Von der Geburt Christi. Diese ist außer Streit eine der größten, tröstlichsten und dankenswürdigsten Wohlthaten Gottes. Aber die mehresten unsrer Liederdichter, die davon singen und sagen wollen, tändeln so ausschweifend mit den entferntesten Nebenumständen dieser Begebenheit herum, bis sie die Hauptsache beynah ganz aus den Augen verlieren, und ins Kindische, Lappische und Lächerliche fallen. 3. E.

Pag. 20. Der Tag der ist so freudentreich &c. Hier will ich die wunderlichen Flickwörter, so löblich und säuberlich übergehen, und nur den 3ten Vers näher beleuchten:

Als die Sonn durchscheint das Glas
Mit ihrem klaren Scheine,
Und doch nicht versehret das:
So merkt allgemeine,
Zu gleicher Weis' gebohren ward
Von einer Jungfrau rein und zart
Gottes Sohn der wehrte.

Diesen Text kann niemand leichtlich ohne Noten verstehen. Hier ist die Erklärung. In der Bibel steht: Als Maria zu Bethlehem war, kam ihre Zeit, daß sie gebären sollte, und sie gebar.

gebar. Wenn wir einfältigen Layen das lesen, so denken wir, es sey der heil. Jungfrau um diese Zeit eben so gegangen, als andern Personen ihres Geschlechts, wenn ihre Zeit kömmt, daß sie gebären sollen. Aber wir irren sehr, oder einige hochweise, tiefdenkende Väter der alten und mittlern Zeiten müssen gewaltig geschwärmt haben. Diese wissen dem heil. Text einen weit fruchtbarern Verstand zu geben. Sie sagen, aus was für Nachrichten, das weis ich nicht, genug, sie sagen: Als Maria ihre Zeit kam, daß sie gebären sollte, da war es mit ihr gar anders, als mit andern Menschenkindern weiblichen Geschlechts. Die Geburtslieder öfneten sich nicht, der Frucht den Ausgang zu verschaffen. Nein es blieb alles in seinem Stande, die Zeichen der Jungfrauschaft unverfehret. Das Heilige, das von Maria geboren wurde, gieng mit nichten den Weg aller Welt. Es drang, ohne die Mutter zu brechen, durch den verschlossenen Leib der heiligen Jungfrau hindurch, so wie die Sonne durchscheint das Glas mit ihrem klaren Scheine, und doch nicht verfehret das. Nun wissen wirs auch. Wer hätte das denken sollen? Diesen Vers hat doch der Geist des Glaubens wol nicht gedichtet.

Mag. 21. Ein Kind geboren zu Bethlehem.

v. 3. Das Ochselein und das Esesein.
Erkannten Gott den Herren sein.

296 I. Schreiben von Verbesserung

Zu wissen, im Stall zu Bethlehem stund ein Ochß und ein Esel an der Krippe. Doch nein: es war ein Ochselein und ein Eselein. Denn in den Liedern von der Geburt Christi ist alles en mignature gemahlt. Das Jesulein, das Krippelein, das Engelein, das Blümelein, das Mündelein, das Händelein, sogar das Windelein. Als nun dieser Ochse und Esel das Kind in der Krippe liegen sahen, verging ihnen mit einmahl das Fressen und die viehische Dummheit. Sie bekamen mehr, als Menschenverstand, erkannten Gott den Herren sein, fielen auf ihre Knie und beteten ihn an. Wo stehet das geschrieben? Im Gesangbuch.

Pag. 27. Herr Christ, der einig Gottes Sohn
Vaters in Ewigkeit,
Aus sein'm Herz'n entsprossen,
Gleichwie geschrieben steht:

Nun kömmt ein ungemein deutlicher Beweis
von der Gottheit Christi:

Er ist der Morgensterne,
Sein'n Glanz strekt er so ferne
Vor andern Sternen klar.

Pag. 29. Ich steh an deiner Krippen hier zc.
In diesem Liede sind manche gute Gedanken,
aber vom 8ten bis 12ten Vers offenbare Ländeleien, z. Ex.

v. 3. Für edle Kinder grosser Herrn
Gehören güldne Wiegen.

Wo mir recht ist, behelfen sie sich auch mit hölzernen. Die goldnen dürften ein wenig zu schwer seyn.

v. 11. Nehmt weg das Stroh, nehmt weg
das Heu,

Ich will mir Blumen holen,
Daß meines Heilands Lager sey
Auf Rosen und Viole.

Mit Dulpen, Nelken, Rosmarin,
Aus schönen Gärten, will ich ihn
Von oben her bestreuen.

v. 12. Zur Seiten will ich hier und dar
Viel weiße Lilien stecken,
Die sollen seiner Neuglein Paar
Im Schlafe sanft bedecken.

Was will der Dichter mit allen diesen Ingredienzen machen, die theils nach dem von unsern Dichtern angenommenen Grundsatz, daß nemlich die Geburt Christi im harten Winter geschehen sey, auch in den schönsten Gärten schwerlich zu finden seyn, theils seine gute Absicht schlecht befördern möchten. Ein Lager auf Rosen und Viole wird nicht viel bequemer seyn, als eins auf Stroh und Heu. Hätte ja der Dichter etwas zur Bequemlichkeit holen wollen, so müste es ein gutes Federbett gewesen seyn. Vielleicht aber ist die Wirthin zu Bethlehem von selbst so mitleidig gewesen, daß sie der Kindbetterin mit einem Küssen ausgeholfen, ob sie gleich nicht im Stande war, ihr im Hause ein besondres Zim-

298 I. Schreiben von Verbesserung

mer einzuräumen. Wenigstens haben wir keinen hinlänglichen Grund, solches zu läugnen. Und wenn dem also wäre, so hätte der Dichter nicht nöthig, sich zu bemühen.

Pag. 33. Mein Herze, schwinge dich empor.

v. 4. Du wirst geboren in der Nacht,
Auf daß uns werde Licht gebracht.

v. 5. Im harten Winter kommest du,
Bringst uns des Himmels Lenzen.

ebend. In Bindeln wickelt man dich ein,
Daß du uns möchtest retten
Von schweren Todesketten.

Die Verbindung dieser Sätze ist etwas schwer einzusehen. Des Dichters Einfälle scheinen ein wenig zu weit hergeholt zu seyn.

Pag. 36. Vom Himmel hoch da komm ꝛc.

In einem gewissen alten Gesangbuche, dessen Name mir iho eben nicht befällt, steht über diesem Liede die Ueberschrift: **Ein Kinderlied.** Es ist zu vermuthen, daß der seelige Vater D. Luther dieses Lied in der Absicht gemacht habe, um bey den damals gewöhnlichen heiligen Christbescheerungen, welche noch lange nach seinem Tode im Gebrauche geblieben sind, den Kindern einige Begriffe von der Geschichte und dem Nutzen der Geburth Christi bezubringen, und diese Tändelen zum wenigsten nicht ohne alle Erbauung abgehen zu lassen. Man sieht deutlich, daß die verummiete Person, welche den
Engel

Engel vorstellen sollen, die ersten 5 Verse allein hat singen, und denn vom 6ten an bis zum Ende, das ganze Chor der Kinder mit hat einstimmen sollen. In diesen Versammlungen mag auch das **Susanne** ein ganz verständlicher Ausdruck gewesen seyn. Kann man sich aber wohl vorstellen, daß das, was damals ohne Zweifel nur den Kindern eine erbauliche Lustbarkeit hat machen sollen, noch iho die Andacht einer ganzen christlichen Gemeinde, in der Kirche werden unterhalten oder befördern können?

Pag. 53. Vom Leiden Christi.

Was ich oben von den Weihnachtsliedern überhaupt angemerkt habe, das gilt auch von den mehresten, die das Leiden des Erlösers besingen sollen.

Pag. 54. Brich entzwey, mein armes ic.

Dieses Klaglied ist viel zu gekünstelt, als daß es rühren sollte.

Pag. 56. Da Jesus an dem Creuze stand ic.

Ist in der That ein recht kläglich und jämmerlich Lied, sonderlich:

v. 5. Nun merket, was das viert Wort was,
 Mich dürst so hart ohn Unterlas,
 Schrey Gott mit lauter Stimme.
 Das menschlich Heil thät er begehren,
 Der Nagl ward Er empfinden.

v. 6. Weil sie jetzt von mir scheiden will
 Und mag nicht länger heiten.

Das soll deutsch seyn.

Pag.

300 I. Schreiben von Verbesserung

Pag. 57. Ach was hast du gethan zc.

v. 4. Ist's, daß du mir mein Herz
Mit deinem Pfeil verwundt,
So hast du wohl gethan.
Denn schau, ich bin gesund,
Ich bin gesund davon.

Was diese Strophe, und bennähe das ganze Lied sagen will, ist schwer zu verstehen, zumahl von solchen, die nichts von der Mythologie und dem Cupido wissen.

Pag. 66. Hilf Gott, laß mir's gelingen zc. und

Pag. 84. O Mensch, beweine dein Sünde zc.

Diese beyde Gesänge sehen den sogenannten Gassenhauern und Mordgeschichten überaus ähnlich.

Pag. 89. Ist dieser nicht des Höchsten Sohn.

v. 2. Ach ja, es ist mein Jesulein,
Dem schau ich in die Seit hinein,
In welcher lauter Honig flebt,
Das allem Trübsal widerstrebt,
Das um uns schwebt.

Dieser flebende und widerstrebende Honig, soll die Trostgründe bedeuten, welche die Betrachtung der Leiden des Erlösers den Christen in ihren Trübsalen giebt.

v. 8. Eröfne dich, du Seitenloch,
Daß ich dein Herz begrüße doch!
Ach Jesu, kann es nicht geschehn,
Daß ich mag in die Höhle gehn,
Dein Herz zu sehn.

Diese

Diese und die folgenden Vorstellungen sind wirklich übertrieben. Der Ausdruck Seitenloch ist sehr niedrig, und in unsern Tagen, da die Herrnhuter gar besondere Handglossen darüber gemacht, etwas anstößig geworden. Der ganze Gesang ist reich an Worten, und arm an Gedanken.

Pag. 94. O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc.

v. 2. O große Noth,
Gott selbst liegt todt!

Diese Ausrufung würde man in den Schulen eine contradiction in adiecto nennen: Und derjenige, der dieselbe vertheidigen will, muß große Lust zu ranken haben. Man mag noch so subtil inter Plictri & Plactri unterscheiden, so ist und bleibt doch eine Unwahrheit, daß Gott gestorben ist und todt liegt. Gott lebet noch.

Pag. 96. Schau Braut ꝛc.

v. 10. Auf steig hinauf, und stirb mit ihm,
Wie ein verliebter Seraphim.

Wie mag doch ein verliebter Seraph, doch ich irre, ein verliebter Seraphim sterben? Was für abgeschmacktes Zeug bringt nicht ein Dichter zu Markte, der eher reimt als denkt?

Pag. 133. Vom heiligen Geist.

Pag. 140. Komm heiliger Geist du höchstes Gut ꝛc.

v. 3. Erfülle meines Herzens Schrein
Mit deiner starken Gottheit Wein.

Ein

302 I. Schreiben von Verbesserung

Ein Schrein oder ein Schrank wird wol einerley seyn. Und wenn dem also ist, so ist die Vergleichung ungereimt: weil man den Wein in Fässer oder Schläuche, aber nicht in Schränke füllet.

v. 7. O send ihn doch in meine Seel
Zu benedeyen diese Höl.

Der Verfasser dieses Liedes war ohne Zweifel ein bloßer Keimschmidt, welcher eine Menge Worte ohne Ordnung und Deutlichkeit aufs Pappier flectte, und zufrieden war, wenn sich die letzten Silben einer Zeile reimten.

Pag. 144. O du aller süßte Freude ꝛc.

Dieses sonst schöne Lied hat v. 5. einen Fleck:
Kleuchst hingegen Schand und Sünden,
Wie die Tauben Stank und Mist.

Erstlich ist das Gleichnis zu niedrig. Es wird zwar von dem heil. Geist in der Schrift gesagt, er sey herabgefahren wie eine Taube. In dieser Vergleichung ist nichts unanständiges. Aber mit den Vergleichungsstücken, die der Dichter annimmt, hat es eine andre Bewandnis. Hiernächst sind die Tauben wirklich so reinlich und ekel nicht, als hier vorgegeben wird. Sie suchen ihre Nahrung im Mist, wie die Hünner und Sperlinge. Sie halten es in ihren Nesten bey weiten nicht so sauber, als andre, zumahl wilde Vögel. Ihre Behältnisse haben es mit andern Viehställen gemein, daß sie eben nicht wie Ambra duften, und dennoch werden sie
sie

sie nicht wegfliegen, wenn auch der Stank und Mist kniehoch auf den Schlägen liegt, dafern sie nicht der Hunger oder ein Raubthier verjagt. Folglich stößt das Gleichnis auch wider die Wahrheit an, und ist also ungeschickt.

Pag. 169. Vom heil. Abendmahl.

Ein grosser Apostel machte, auf höhern Befehl, die Anordnung bey den ersten christlichen Gemeinen, daß die Christen, so oft sie das heil. Abendmal hielten, dabey den Tod des Herrn verkündigen sollten. Es würde, allem Ansehen nach, dem Sinne dieser Verordnung gemäßer, erbaulicher und besser gethan seyn, wenn wir bey dieser gottesdienstlichen Handlung ein gutes Lied von dem Leiden und dem Tode unsers Erlösers absingen, dergleichen die Lieder: **Meine Seel ermuntre dich** 2c. **O Welt sieh hier dein Leben** 2c. als wenn wir die Subtilitäten einiger Schulweisen, die nur Zank gebären, oder die übertriebene, weit hergeholtte, tändelnde, gedankenlose Aufsätze einiger Pedanten und Keimer mit lauter Stimme verkündigen. Und mit solchen Einfällen sind die mehresten Lieder, unter dem Titel: **Vom heil. Abendmahl**, bis zum Eckel voll gepropft. Nur eins zum Exempel.

Pag. 181. **Jesus der süsse Lebenswein** 2c.

v. 1. Ach möcht ich doch in diesem Most
Nur ganz und gar versinken.

v. 2. Jesus, viel süsser als Ambrosia.

v. 3.

304 I. Schreiben von Verbesserung

v. 3. Weg mit den Blumen auf der Au,
Mit Honig und mit Magenthau.

v. 4. Ach daß ich doch nur möchte seyn
Gleichwie ein fluges Bienelein ꝛc.

Pag. 203. Erbarm dich mein, o Herr Gott.

v. 4. Beschirm mich Herr, meus Heils ein
Gott,

Vor dem Urtheil durchs Blut bedeut.

Verstehen Sie auch, was Sie lesen? Es soll
der schöne Seufzer Davids seyn: Errette mich
von den Blutschulden, Gott, der du mein Gott
und Heiland bist.

Pag. 327. O Täubchen fleuch zu deinen ꝛc.

v. 2. Ach Schäfchen.

3. Mein Lämmchen!

4. Mein liebes Kind!

5. Mein Bienchen!

6. Ach Schiffchen!

7. O Braut!

Ach Häschen!

Pag. 327. Von der geistlichen Vermählung.

Unter diesem Titel könnten ohne Nachtheil der
christlichen Kirche, der Lieder weniger seyn.

Pag. 340. Du bist ja ganz mein eigen ꝛc.

v. 2. Laß leuchten ihre Flamme

In mir, und geuß die Amme

Der Blut, dein Del dazu.

Das war ein allerliebster Einfall, ein ganz nagelneuer Gedanke. Die Amme läßt sich gießen, und damit dieses nichts widersprechendes sey, wird das Del zur Amme. Eine Figur, fast noch schöner, als jene:

Der Windhund des Todes verfolget den Hasen des menschlichen Lebens! Das ganze Liedlein ist voll solcher schönen Figuren.

Pag. 342. Liebster aller Lieben 2c.

v. 2. Drum will ich entwerden
Diesem Erdenmist.

Pag. 345. Mein Jesus liegt mir in dem Sinn 2c.

v. 6. Ach mach verliebt mein Herz und Sinn,
daß es, o Schönster, immerhin
mit dir sich möge paaren.

v. 9. Das süsse Nectar-Strömelein
laß sich in mich ergiessen.

Pag. 346. Mein Lieb ist mir 2c.

Das anstößige und läppische in diesen Liedern ist gar zu offenbar.

Pag. 352. Wie schön leucht uns der Morgenst.

v. 3. Nach dir ist mir
gratiosa Cöli Rosa.

Ich möchte wol wissen, was Leute, die kein Latein verstehen, denken, wenn sie diese Zeilen singen?

Pag. 471. Du allerschönster 2c.

ib. Du grüner Zweig 2c.

Pag. 474. Ich habe funden den ich liebe.

Pag. 479. Komm liebster, Komm in deinen
Garten 2c.

Komm mein Herze 2c.

Wer seine Erbauung in leeren Worten sucht, wird sie hier reichlich finden. Ich muß zum Ende eilen, und will nur zum Beschluß noch ein paar kräftige Brocken hersehen.

Pag. 620. Herr, ich will gar gerne bleiben,
wie ich bin, dein armer Hund.

Unser Seligmacher bediente sich bey einer bekannten Gelegenheit des damahls gewöhnlichen Sprichworts: Es ist nicht recht, daß man den Kindern das Brodt nehme, und werfe es vor die Hunde. Die Antwort, die er erhielt, zeugte von einer wahren Demuth des Geistes. Es ist weder gegen die im Sprüchwort gebrauchte Vergleichung, noch gegen die Antwort des cananäischen Weibes das geringste einzuwenden. Aber die Brühe, die der Dichter über den Hund macht, ist allzugesünstelt, und zeugt mehr von einer Narrheit, als von einer Armuth des Geistes.

Pag. 792. Wacht auf, ihr Menschenkinder 2c.

v. 10. Sie werden ewig fallen
Ins Loch, das keinen Grund,
Und auf einander prallen
Zusammen in den Schlund.

v. 11. So geht es den Verfluchten
In ihrem Höllenloch,
Den Schlemmern und Berruchten.

Ach

Ach glaubets, glaubets doch!
 Wollt ihr daran noch zweifeln?
 So wahr ist's, so wahr Gott!
 Ihr fahret zu den Teufeln
 Wo ihr dis halt für Spott.

Was für kräftige Gründe dieser ehrliche Mann braucht, um die Menschen von dem Zusammenprallen der Verfluchten in ihrem Hölleloch, das keinen Grund hat, zu überzeugen! Zuvörderst bittet er: Ach glaubets doch! zum andern schwört er einen körperlichen Eid, daß er die Wahrheit saget. Zum dritten drohet er denen, die es nicht glauben wollen, daß sie der Teufel holen soll. Wer kann solchem gewaltigen Lehrer den Beyfall versagen?

Dieß sey genug zum Beweise von der elenden Beschaffenheit vieler Gesänge, die in dieser, zum gottesdienstlichen Gebrauch hiesiger Orten eingeführten Liedersammlung, anzutreffen sind. Verlangen Sie weiter Zeugnis, so werden Sie solches fast auf allen Blättern der mehresten Gesangbücher finden.

Aber warum wird dergleichen elendes Zeug beybehalten, und so zu sagen, der Unsterblichkeit wehrt geachtet? Etwa darum, weil es das Gepräge des Alterthums hat? Aber nicht alles, was alt ist, ist deswegen schön und vorzüglich. Feget den alten Sauerteig aus; oder weil solche Männer die Urheber davon sind, die sich sonst um die Kirche Gottes besonders verdient gemacht haben, deren

308 I. Schreiben von Verbesserung

ren Gedächtnis zu ehren, man also die Benbehaltung ihrer Lieder in der Kirche Gottes für billig hält? Allein, wenn wir die anderweitigen wahren Verdienste dieser grossen Männer in ihrem Würden lassen, so werden wir sie durch Wegwerfung ihrer schlechten poetischen Arbeiten wohl nicht verunehren, noch uns eines wirklichen Undanks gegen sie schuldig machen; oder, weil die mehresten Gesänge, die wir für schlecht und verwerflich halten, von recht Kernfrommen Christen aufgesetzt sind, und zwar aus der reinen Absicht, Gott zu ehren, und ihren Nächsten zu erbauen? Aber diese Heiligen können, ihrer Frömmigkeit unbeschadet, die elendesten Stümper in der Dichtkunst gewesen seyn, und folglich nicht an gutem Willen, wol aber an Vermögen, auf diese Art ihren Nächsten zu erbauen, einen beträchtlichen Mangel gehabt haben; oder, weil der gemeine Mann sich doch einmal an die alten Lieder gewöhnt, und bisher seine Erbauung darin gefunden hat? Aber, wenn man ihm neue und bessere in die Hände gäbe, so würde er sich mit der Zeit auch daran gewöhnen. In wie weit einige mit verworrenen Gedanken, übertriebenen, mystischen, undeutlichen Vorstellungen und unverständlichen Redensarten angefüllte Gesänge, des gemeinen Mannes Erbauung bisher befördert haben, lasse ich dahin gestellet seyn. Das Wort Erbauung ist vielen Mißdeutungen ausgesetzt. Mancher braucht es, ohne selber zu wissen, was er damit sagen will. Die Nonne singt den Psalter, und der Pfaffe die Messe lateinisch, zur Erbau-

Erbauung. Vor diesem wurden selbst bey den Lutheranern die gemeinen Gebete, Episteln und Evangelia vor den Altären in lateinischer Sprache abgesungen: die Prediger citirten lange Stellen aus dem Grundtext, aus den Kirchenvätern, und andern griechischen und lateinischen Schriftstellern; man sang lateinische Lieder, und das alles zur Erbauung. Der gemeine Mann verstund zwar kein Wort davon. Aber genug, er fand seine Erbauung. Noch singt er sein Kyrieleis, Kyrie eleison, gratiosa Cöli Rosa, in dulci júbilo, gratias, consummatum est, &c. und eine Menge Gesänge die wirklich aus deutschen Worten zusammengesetzt seyn sollen, und versteht von dem allen kein Wort, Dem ohnerachtet soll er seine Erbauung finden. Wie das möglich sey, begreife ich nicht. Aber so viel begreife ich, daß die schlechten Gesänge ohne Gefahr und Schaden aus unsern Liedersammlungen ausgemerzt werden könnten.

Dieser Abgang würde leicht zu ersetzen seyn. Gellert, Klopstock, Lange, haben hierzu einen vortreflichen Anfang gemacht. Es finden sich in den Werken anderer ältern und neuern guten deutschen Dichter mehrentheils auch geistliche Oden, die unvergleichlich sind. Es ist zwar wahr, einige von diesen Dichtern haben auch Satyren, Scherz-, Liebes- und Trinklieder geschrieben, und sich dadurch, sonderlich bey Leuten, die eben nicht nach der Liebe zu urtheilen gewohnt sind, in einen starken Verdacht der Unwiedergeborenheit gesetzt. Die Arbeit solcher unheiligen Dichter ins

310 I. Schreiben von Verbesserung

Heiligthum zu bringen, möchte also gefährlich scheinen. Allein, wenn es mir erlaubt ist, zu sagen, ich habe einen Mann gekannt, der ungemein beredt, rührend, erbaulich und schriftmäßig predigte, und doch bisweilen ein wenig unerbaulich satyrisirte, scherzte und trank. Dem ohnerachtet hielt es niemand für gefährlich, diesen Mann zu hören, und seine gedruckte Predigten zur häuslichen Erbauung zu lesen. Ich dünkte also, wenn ein Lied sonst die nöthigen Eigenschaften eines geistlichen Gesangs hätte, könnte man es ohne Bedenken der öffentlichen Erbauung widmen. Die wenigsten Sänger werden sich ohnedem wenig darum bekümmern, wie der Verfasser eines Liedes mit Namen geheissen, ob er ein schwarzes oder couleurttes Kleid getragen, ob er durchaus fromm gewesen, oder bisweilen über die Schnur gehauen.

Es käme also nur darauf an, daß ein Mann, der zugleich ein eben so erleuchteter Christ, als guter Dichter und Critikus wäre, daß ein solcher Mann den alten Sauerteig aussegte, aus den Werken der alten und neuen bewährten deutschen Dichter die schönsten Lieder auszüge, und selbige mit den bereits eingeführten, welche die Probe halten, in eine zum gemeinen gottesdienstlichen Gebrauch einzurichtende Sammlung brächte.

In dieser Sammlung würde das Lob und die Anbetung der Gottheit der Inhalt der mehresten Lieder seyn. Die Eigenschaften des Unendlichen und seine Werke, so wol im Reiche der Natur,
als

als im Reiche der Gnaden, die Pflichten der Christen und ihre Hofnungen, würden eben so würdig, so lebendig überzeugend, so andringend, rührend, und schön besungen werden, als sie Sack in seinem vertheidigten Glauben der Christen beschrieben hat. Das würden geistliche und liebliche Lieder seyn.

Allein diese neue Lieder würden nicht nach den alten bekannten Melodien können gesungen werden, und also wol zum Kirchengebrauch unbequem seyn? Das erste würde freylich von sehr vielen gelten, aber das letztere folgt daraus nicht. Alle alte Lieder sind einmahl neu gewesen. Man setzte sie in die Musik. Diese war anfänglich neu, und wenig bekannt. Nach und nach ist sie bekannter geworden, und nun weiß sie fast jedermann.

Wenn untre grosse Componisten sich die Mühe geben wollten, auf eines und das andre von diesen neuen geistlichen Liedern eine dem Inhalt gemäße, und dabey von jedermann leicht zu erlernende Melodie zu setzen, so würden sie vielleicht ihre Nebenstunden eben so gut, wo nicht noch nützlicher anwenden, als wenn sie ein Scherzlied in die Musik setzen. Ihre Arbeit würde begierig gesucht, und gelernt werden. Es käme nun darauf an, daß selbige in Kirchen, wo Orgeln sind, etliche mahl gespielt und gesungen würde. Was schön und leicht ist, lernt man bald und mit Vergnügen. Ich habe oft mit Verwunderung gehört, daß Leute, die die Musik nicht nach Regeln gelernt hatten, wenn sie etliche mahl einer Oper beygewohnt, Passagen aus den schweresten Arien, ja ganze Operarien be-

312 I. Schreiben von Verbesserung des ic.

halten hatten, und nachsingen konnten. Die Musik eines Chorals kann so schwer nicht seyn, und würde folglich viel leichter gefaßt und behalten werden.

Ich habe das Vergnügen einen würdigen Mann zu kennen, der zugleich ein großer Musikus, ein ungeheuchelter Liebhaber eines vernünftigen Gottesdienstes, und ein wahrer Menschenfreund ist. Unter seinen Freunden sind eben so vortrefliche Tonkünstler, als Dichter. Dieser würdige Mann und seine würdige Freunde wären im Stande, zur Verbesserung des gottesdienstlichen Gesanges sehr viel beizutragen, und der Kirche Lieder zu verschaffen, die den Namen geistlicher und lieblicher Lieder wahrhaftig verdienen. Sie wissen, mein Herr, wen ich meine. Wenn diese Blätter eine so nöthige und heilsame Veränderung befördern hülfen, wie wollte ich mich freuen!

Ich bin mit vollkommener Hochachtung

Mein Herr,

Berlin, den 5ten März

1759.

Ihr ergebenster Diener

S. von Sydow.

II. Nach-



II.

Nachricht von einigen an dem Savoyischen Hofe, in dem vorigen Jahrhundert, gespielten Opern.

Man hat an dem Savoyischen Hofe die Gewohnheit, die Geburtstage der Prinzen vermittelst öffentlicher Lustbarkeiten jährlich zu feyern. Die gewöhnlichsten sind Ringelrennen, Thurniere, Comödien, Opern, Masteraden, Kunstfeuer, Zapaten *), Illuminationen, Schlittensfahrten, U s Eis.

*) Die Lustbarkeit der Zapaten ist spanischer Abkunft, und von der Infante Catharine, einer Tochter Philipps des zweyten, und Gemahlinn Carl Emanuels, Herzogs von Savoyen, an diesem letztern Hofe eingeführet worden. Es bestehen selbige in allerhand, nach einem gewissen Hauptplan eingerichteten und verbundenen, künstlichen Vorstellungen und sinnreichen Erfindungen, woran die Dicht: Ton: und Tanz: kunst, und auch öfters die Perspectiv: Bau: und Maschienenkunst Antheil hat; und weil man solche auf eine angenehm überraschende Art für diejenige Person vom Hofe, der sie zu Ehren veranstaltet worden, spielet, und solches insgemein am Tage des heil. Nicolaus geschicht: so hat man diese Lustbarkeiten mit dem Nahmen Zapaten oder Sapaten belegt, von Zapata, welches ein Geschenk bedeutet, welches jemanden an diesem Tage auf eine überraschende Art gemacht wird. Öfters werden diese Zapaten wie die in Deutschland ehedessen gebräuchliche Wirtshäuser eingerichtet.

314 II. Nachricht von einigen Opern

Eisrennen, Promenaden, Wasserspiele, u. s. w. nach Beschaffenheit der Jahreszeiten. Bey eben solcher Gelegenheit sind folgende Opern und Ballette gespielt worden.

1609. *Il sol nascente nell' oscurità del Tile*, Balletto d'Armi fatto da i Serenissimi Principi di Savoia nel giorno natale di S. A. S.

1611. *L'espugnatione dell' Isola di Cipro*, festa del Serenissimo Prencipe nel giorno natale di sua A. S.

1618. *Gli Elementi*, gran Balletto e Torneo rappresentati da sua Altezza Serenissima e dal Serenissimo Prencipe.

1619. *I tempii della Pace, e di Marte sovra il monte Parnasso*. Balletto e Torneo con una cena alla Chinesse fatti dal Serenissimo Prencipe di Piemonte nel giorno natale di S. A. S.

1620. *Il giudizio di Flora nella contesa delle Ninfe per la corona de fiori*, festa per il natale di Madama Serenissima fatta in Torino.

1621. *Le Deità Celesti, aëree, maritime & Infernali tributarie*, gran Balletto e Torneo per il giorno natale di S. A. S.

1622. *L'Amaranta, favola pescatoria*, rappresentata dalle Serenissime Infante e loro Dame nel giorno natale di Madama Serenissima.

u. Ballett. an dem Savoischen Hofe. 315

1623. *Balletto de i sette Rè della China*, fatto da S. A. S. per il giorno natale di Madama Serenissima.
1624. *Il giubilo del cielo e della Terra*, festa fatta dal serenissimo prencipe di Piemonte per il giorno natale di S. A. S.
1624. *Bacco trionfante dell' Indie con Egloga, e caccia Pastorale*, festa fatta da i signori Paggi del Serenissimo Prencipe Mauricio Cardinale di Savoia per il giorno natale del Serenissimo Carolo Emanuele primo, Duca di Savoia, in Roma.
1624. *Il monte Parnasso con le Muse*, Teatro del convitto fatto da S. A. S. a Madama Serenissima per il felicissimo giorno della sua nascita.
1625. *Il contrasto de Fautori e de Nemici delle Muse*, Torneo fatto dal Serenissimo Prencipe per la Nascita di Madama Reale.
1627. *Cadmo Vincitor del Serpente*, Torneo del Serenissimo Prencipe di Piemonte per gli anni felici di S. A. S.
1627. *Arbitrio del Cielo* nella nascita di Madama Serenissima, rappresentato nel Palazzo di S. A. S.
1627. *Il Prometeo che rubba il fuoco al Sole*, Balletto per la Nativita di S. A. S.
1628. *Il Trionfo d'Amore*, Balletto a Madama Serenissima.
1628. *L'Alceo*, favola pescatoria con gli Intermedii, e superbi doni portati dal Serenissimo

316 II. Nachricht von einigen Opern

nissimo Prencipe, e da suoi Cavalieri a Madama Serenissima, rappresentata nel giorno della sua nascita.

1629. *La Nave della Felicità* accompagnata da tutte le Deità con le musiche, festa fatta da S. A. S. per gli anni felici di Madama Serenissima.

1629. *L'Eternità*, Balletto per il giorno natale di S. A. S.

1630. *Il tempo eterno*, gran Balletto di Madama Serenissima per il giorno natalizio di S. A. S.

1632. *La felicità pubblica*, Balletto per la Natività di M. S.

1632. *La caccia teatrale* rappresentata in Balletto nella villa del Serenissimo Prencipe Cardinale per la nativita di S. A. S.

1632. *Hinni natalitii per i Trionfi delle Allegrezze del mondo*, festa solenne nella nascita del Serenissimo Prencipe di Piemonte.

1632. *Le publiche Allegrezze* fatte in Torino per la felice nascita del Prencipe di Piemonte Francesco Giacinto.

1633. *L'Imperio d'Amore*, Torneo fatto nella natività di Mad. Ser.

1633. *La Musica*, Balletto nel giorno natale del Serenissimo Prencipe Cardinale.

1633. *Il teatro della vita*, Giuochi natalitii de i Cavalieri della corte della Reale Altezza di Savoia, nel giorno annuo della nascita del Serenissimo Prencipe di Piemonte.

1634.

II. Ballett. an dem Savoischen Hofe. 317

1634. *Giano pacifico*, e guerriero festa a cavallo per il giorno natale di S. A. S. fatta dal Sereniss. Prencipe Cardinale alla sua vigna.

1634. *Comus Dieu des Plaisirs*, Ballet pour M. R.
1634. *La Verité ennemie des apparences*, pour le Prince Cardinal.
1635. *Le jugement de Paris pour M. R. Reine de Chypre*.
1635. *L'aveuglement*, Ballet pour la naissance du Prince Cardinal.
1637. *Le théâtre de la gloire* pour M. R.

Es ist merkwürdig daß, ehe man noch zu Paris an eine Oper gedacht hat, an einem auswärtigen Hofe theatralische Musiken in französischer Sprache aufgeführt worden sind, wie man aus den fünf vorhergehenden Stücken siehet.

1640. *La battaglia de' Venti*, festa equestre nel palazzo con la corsa alle teste, e i giuochi mercuriali, festa a piedi fatta nel salone del palazzo dal Serenissimo Prencipe Tomaso, per applaudere al giorno natale de M. R.

1641. *Gli applausi geniali*, festa fatta in Nizza per gli anni felici di M. R.

1641. *La joye du soleil* pour la naissance de M. R. a Chamberi. Wiederum ein französisches Stück.

1642. *Nettuno pacifico*, festa navale fatta in Nizza per gli anni felici della Serenissima Prencipeffa Ludoica Maria. 1643.

318 II. Nachricht von einigen Opern.

1643. *Evento felice*, Epitalamio Dramatico per le Nozze de' Serenissimi Prencipi Maurizio e Ludovica Maria di Savoia, rappresentato in Musica nel giorno felicissimo della nascita di M. R.

1644. *Le Phenix renouvelé*, pour M. R. la naissance de cette Princesse se trouvant le jour des Cendres. Dieses Ballet wurde den Tag vor dem Aschermittwoch zu Sossano aufgeführt.

1645. *L'Herminie Pastorale* représentée avec des intermedes de Ballets pour la naissance de M. R. par le Prince Maurice.

1645. *Le don du Roi des Alpes*, pour M. R.

1645. *Les rejouissances* faites à Nizze pour la naissance de M. R. par le Prince Maurice.

1645. *L'Oriente guerrier e festeggiante*, Carofello, festa a cavallo fatta al Valentino per il giorno natale di S. A. R.

1645. *Les tributs de la Mer*, offerts au Prince Maurice le jour de la naissance, à Nizze.

1647. *Les conquerans libres & captifs*, Ballet dansé à Chamberi pour la naissance de M. R.

1650. *Les prières exaucées*, Ballet dansé à Mondovi pour la naissance de M. R.

1656. *Trattenimento boscareccio da cacciatori armonici*, concertato all' Altezza Reale di Carlo Emanuele Duca di Savoia e Re di Cipro nel giorno di sua nascita, e fatto rappresenten-

4. Ballett. an dem Savoyischen Hofe. 319

presentare dal Marchese di san Germano
nel suo luogo di Front.

- 1657. *Le printems triomphant de l'hiver*, Ballet pour M. R.
- 1661. *La naissance du Dauphin de France*, celebrée par les Alteſſes Royales de Savoie.
- 1661. *La naissance del' Infant d'Espagne*.
- 1662. *Les roses de Chipre*, Ballet pour la naissance du Duc de Savoie.



III.

Schreiben des Herrn Quanz an den Verfasser.

Sie haben die Gütigkeit gehabt, mein Herr, meine Bertheidigung gegen die Angriffe des Hrn. von Moldenit, in das dritte Stück des IV. Bandes ihrer Beiträge einzurücken. Ich nehme mir die Freiheit, sie zu ersuchen, in dem nächsten Stücke dieser Beiträge dem Publico bekannt zu machen, daß der Hr. von Moldenit auf die, in gedachter Bertheidigung, an ihn ergangene Aufforderung, binnen dreyzehn Wochen, vom 30. Novembr. vorigen Jahres an gerechnet, durch Abspielung der Telemannischen Flötenfantasien, gegen einen meiner Scholaren,

320 III. Schreiben, des Herrn Quanz ꝛc.

laren, die Vorzüge seiner Spielart, in Beyseyn musikverständiger Schiedsrichter zu zeigen, und zu behaupten, sich imgeringsten nicht eingelassen, und weder diese Fantasien, noch irgend einige andre Musik, unter den verlangten Bedingungen gespielt habe. Ich bin ꝛc.

Berlin, am 3 März

1759.

Quanz.

Der Herr von Moldenit hat mir einen Querstrich durch meine Rechnung gemacht. Ich glaubte in gegenwärtigem Stücke von nichts als seinen Thaten reden zu können. Ich hatte schon Blumen gesammelt, und ich hoffte, weil er etwas böse auf mich ist, dadurch Gelegenheit zu bekommen, ihn einigermaßen wieder gut zu machen. Ich hätte wenigstens seinen Willen, seine Herzhaftigkeit loben können. Aber der Hr. von Moldenit hat vergessen, daß es in seinem Streite mit dem Herrn Quanz, auf die Probe, auf die Gegeneinanderhaltung der Spielarten ankommt. Er erscheinet nicht zum Streite. Tag und Stunde sind vorbey. Die vermeinten tiefen Töne auf der Querflöte, nebst der künstlichen Unterlippe, und dem pipi, mimi ꝛc. werden in der Geschichte der Musik eine elende Figur machen. Ich bedauere den Herrn von Moldenit.

Marpurg.

IV.



IV.

Musikalische Betrügeren.

Unter diesen Titel gehört eine Sammlung von *VI. Singarien*, die vor einiger Zeit herausgekommen sind, und wovon die Composition der ersten *St. Königl. Maj. von Preussen* zugeeignet wird, die andern aber von den Herren *Hasse, Pergolesi* &c. seyn sollen. Es ist bey dieser Sammlung weder der Ort des Drucks oder Verlags, noch der Name des Sammlers angezeigt worden, und bey einer so handgreiflichen Betrügeren war diese Vorsicht ohne Zweifel nöthig. Denn das Publicum wird in Ansehung der Verfasser einiger dieser Stücke hintergangen, und wenn auch bey andern die rechten Namen stehen: so wird doch kein einziger seine Arbeit erkennen können. Der Sammler hat sie nemlich alle, fürs erste in Ansehung der Melodie, mißgehandelt und verhunzet. Er verändert nach Belieben, flicht ein, stößt heraus, nachdem er seine Worte, (denn er hat die Terte parodirt,) bequem unterlegen kann. Da kommen alsdenn Wiederhohlungen und Zergliederungen zum Vorschein, welche klingen wie

Sophia, spann das Füllen in den Wagen,
 Füllen in den Wagen,
 Füllen in den Wagen,
 Wagen, Wagen, Wagen.

332 IV. Musikalische Betrügereyen.

Gewisse alberne Dehnungen, und die der Parodie widersprechende musikalische Declamation, zeigen deutlich, daß der Sammler nicht einmahl das A. B. C. der Singkunst versteht. Ferner wird der Character und der Affect der Stücke durchgehends verändert. Aus einem Allegro wird vermittelst des Inhalts der Parodie ein Adagio gemacht, und umgekehrt. Unter Liebesarien wird ein Gebet an Gott gesetzt, u. s. w. So wie der Sammler mit der Melodie verfährt, so verfährt er auch mit der Harmonie, um seinen dreystimmigen Satz anzubringen. Denn was sonst für eine Solostimme gemacht, und darnach eingerichtet war, das soll nun von verschiedenen Stimmen gesungen werden. Hat man aber jemahls lächerliche, unharmonische, unmelodische Trios gesehen, so sind es gewißlich diese. Sie sind unter der Kritik, und jeder Tact verdient, mit einem Eselsohr gezeichnet zu werden. Kurz die ganze Chartake ist ein Pasquill auf den Sammler und Verleger. Wir wollen es bey dem Apoll verbiten, daß das Exempel nicht ansteckend sey, und es nicht zur Gewohnheit werden möge, unter dem Nahmen durchlauchtiger Personen, und berühmter Männer Schund zu Markte zu bringen.





V.

Vermischte Sachen.

1 Von des Hrn. Hertels Sammlung musikalischer Schriften ist im Verlage des jüngern Hrn. Breitkopfs zu Leipzig, das zweyte Stück herausgekommen, worinnen folgende Aufsätze sind: 1) Joh. Fridr. Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie. 2) Von der dramatischen Poesie der Alten, aus dem englischen. 3) Anmerkungen über die Musik überhaupt, aus dem französischen. 4) Brief des Hrn. Roi von der Oper. 5) Hrn. Frerons Kritik der Betrachtungen über die Oper vom Hrn. Remond von St. Mard. 6) Schreiben an den Hrn. von L*s*r: woher es komme, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andere aber stark und rauschender klingen, von dem Hrn. Verfasser. Alle diese Stücke lassen sich mit Nutzen und Anmuth lesen.

2) Der sechs und vierzigste Psalm, mit Trompeten und Pauken, Oboen, Geigen, der Bratsche, Baßgeige, tiefen Baßgeige, dem Generalbaß und einer verkürzten Partitur oder Direction, für den Diskant, Alt, Tenor und Baß, in Musik gebracht von Joh. Friedr. Doles, Cantor und Musikdirector zu Leipzig. 1758. bey Joh. Gottl. Eman. Breitkof; 14 und $\frac{1}{2}$ Bogen in einzelnen
 F 2 Stim.

Stimmen, Folio Format. Wir hätten gewünscht, daß es dem Herrn Verfasser beliebt hätte, dem Publico statt einer Direzzione, eine ordentliche, vollständige Partitur von diesem vortreflichen, und für die gegenwärtige Zeiten Deutschlands, zum Gegenstande seiner Seshöttinn sehr wohl gewählten Psalme vorzulegen. Druck, Noten und Papier sind schön.

3 \ Sechs Duetten für die Querflöte von Johann Joachim Quantz, Berlin 1759. mit Winterischen Schriften, sieben Bogen in breit Folio.

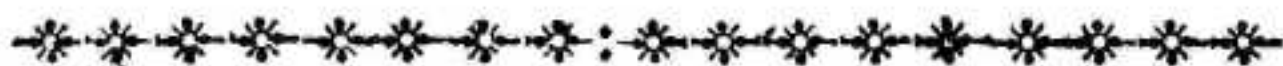
Wenn unter so viel Componisten, als uns das ihige geseegnete Jahrhundert verleihet, sich so wenige mit dem Duett beschäftigen: so ist die Ursache davon leicht zu begreifen. Zum Duett gehört nicht allein, was zur Verfertigung eines Concerts oder Solos gehört, ein schöpferischer Geist, ein schöner Wiß, ein vortreflicher Geschmack. Es erfordert annoch, und zwar vorzüglich eine Wissenschaft, die unter zwanzig Componisten kaum zween dem Namen nach kenneu, die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts, eine Einsicht in die verschiednen Arten und Gattungen der Nachahmung, eine Känntniß der Regeln der zweinstimmigen Fuge, und eine Geschicklichkeit, sich dieser verschiednen Stücke zu seiner Zeit und an seinem Orte mit Vernunft zu bedienen. Aber woher kömmt es, daß sich nicht alle Componisten mit diesen Theilen der Musik bekannt machen? Viele haben nicht Gelegenheit, gehörig un-

terrich-

terrichtet zu werden. Sie leben an einem Orte, wo eine mehr als cimmerische Finsterniß das Erdreich bedeckt. Andere, die sich an Dörtern aufhalten, wo sie einen guten Unterricht haben könnten, haben nicht Lust, sich selbigen zu Nutzen zu machen. Sie verlassen sich auf die blosser Natur. Mittlerweile fehlt es nicht an Leuten, die bey ihren unreifen Geburten die langen Ohren spitzen. Der Stolz fährt in den jungen Tonkünstler; er ist fertig, er ist ein Componist, doch ohne Zweifel so, wie Hans Sachs ein Dichter war, und an noch war Hans Sachs ein grössrer Dichter, als diese Leute Componisten sind, weil jener aus seinem Kopfe schrieb, diese aber nicht. Aber gesetzt auch, es wäre der eine oder andere dieser leichten Herren im Stande, selber zu denken: wie ist es möglich, daß, da die Erfindung desselben nicht durch die Regeln der Kunst unterstützt wird, er gut denken könne? Er wird eine in gewissen Theilen leidliche Composition, aber niemahls ein schönes Ganze zuwegebringen.

Wenn Beispiele etwas vermögen, so wird das vortrefliche Werk, welches der berühmte Herr **Quanz** in den angezeigten Duetten den Liebhabern der Kunst vorlegt, auf unsre Componisten, die es bedürfen, nicht wenig Eindruck machen. Es wird sie reizen, dieser Art von Composition durch ihren Fleiß Vorschub zu thun, und solche mehr als gewöhnlich, in dem Bezirke der Liebhaber auszubreiten, und bekannt zu machen. Können sie aber dem Duett wohl ihren Fleiß widmen, ohne

sich zugleich in den strengsten Regeln der Kunst zu üben? Denn es ist wohl keine Gattung von Composition, wo die Regeln in Absicht auf den Satz strenger sind, als das eigentliche Duett. Von solchen zweinstimmigen Compositionen ist nicht die Rede, wo die Partien vom Anfang bis zum Ende in Terzen oder Sexten fortgehen. Diese waren gut zu der Zeit, als noch die Doppelpfeiffe des Hyagnis Mode wa. Ein Duett von der gehörigen Art wird nach einer ganz andern Form eingerichtet, und wie solches beschaffen seyn müsse, lehret der Hr. Quantz sehr gründlich in der Vorrede, wohin wir den Leser verweisen. Ist aber das Duett in Ansehung der Composition von solcher Wichtigkeit: so ist es in Ansehung der Ausführung und des Vortrags nicht weniger ein Gegenstand aller nur möglichen Aufmerksamkeit. Hr. Quantz hat nicht ermangelt, alle Vortheile in Absicht auf die Execution ebenfalls anzumerken, und wir glauben, daß die weitläufige Erfahrung eines so grossen Meisters für alles, was er sagt, genugsam Bürge ist. Wir wünschen, daß es demselben gefallen möge, das seit einiger Zeit vernachlässigte Quattuor, vermittelst seiner Gedankenreichen feurigen Muse, ebenfalls wieder herzustellen. Papier, Druck und Noten zu dem angezeigten Werke sind schön, und konnte ein schöner Druck jemahls würdiger angewendet werden?



VI.

Fortsetzung der Abhandlung des
du Bos.

Ich weis wohl, man würde nicht sogleich Leute finden, die diese Art von Musik geschwind lesen, und die Noten derselben gut angeben könnten. Allein auch Kinder von funfzehn Jahren müßten damit zurechte kommen können, wenn man sie diese Intonation nur sechs Monate gelehrt hätte. Ihre Sprachwerkzeuge würden sich an diese Intonation, an diese Aussprache nicht zu singender Noten, eben so gewöhnen, wie sie sich an die Intonation unsrer ordentlichen musikalischen Noten gewöhnen. Die Uebung und die Fertigkeit, welche aus der Uebung folgt, sind, in Ansehung der Stimme, eben das, was der Bogen und die Hand des Instrumentisten in Ansehung der Violine sind. Kann man sich diese Intonation auch nur schwer vorstellen? Es würde nur darauf ankommen, daß man die Stimme dasjenige methodisch zu verrichten gewöhnte, was sie alle Tage bey dem gewöhnlichen Reden verrichtet. Manchmal redet man geschwind, manchmal redet man langsam. Man braucht alle Arten von Tönen, und läßt die Stimme, sowohl im Heraufsteigen, als im Herabsteigen, durch alle mögliche Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebene Declamation würde nichts

338 VI. Fortsetzung der Abhandlung

als die in Noten geschriebenen Töne und Abänderungen der Aussprache seyn. Wenigstens würde die Schwierigkeit, die sich bey der Ausführung einer solchen Notenschrift finden könnte, bey weitem der Schwierigkeit nicht gleich kommen, Worte zu lesen, die man niemals gelesen hat, diese Worte zu singen, und zugleich auf dem Flügel nach Noten zu accompagniren, die man nicht vorher durchstudiret hat. Und gleichwohl lernen auch Frauenzimmer, durch die Uebung, alle diese drey Stücke auf einmal verrichten.

Was aber die Art und Weise anbelangt, wie sich die angezeigte, oder jede andre Declamation in Noten schreiben lasse, so kann es lange nicht so schwer seyn, sie in gewisse Regeln zu bringen, und diese Regeln auszuüben, als schwer es gewesen ist, die Kunst zu erfinden, wie man die Schritte und Figuren eines wohl von acht Personen getanzten Ballets in Noten schreiben könne, besonders da heut zu Tage diese Schritte so sehr verschieden, und diese Figuren so sehr durch einander gewunden sind. Und gleichwohl ist Feuillet mit Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren auch sogar die Tänzer, wie sie die Arme tragen sollen. Ich will nur noch dieses hinzu fügen: seine Choreographie ist nicht eher als im Jahr 1706. ans Licht getreten; und dennoch können sie seine Kunstverwandten, sowohl in Frankreich als in andern Ländern, schon fertig lesen.

Zehnter Abschnitt.

Fortsetzung der Beweise, daß die Alten ihre Declamation in Noten geschrieben. Von den Veränderungen, die zu den Zeiten des Augustus in der Declamation der Römer gemacht worden. Die Veränderungen, welche unter Ludewig dem XIV. mit dem Tanze und der Musik vorgenommen worden, werden damit verglichen.

Wir wollen auf die historischen Beweise zurück kommen, daß die Alten die Declamation ihrer theatralischen Stücke wirklich in Noten geschrieben. Sie sind hier von einem weit größern Gewichte, als auf blosser Möglichkeiten sich stützende Vermuthungen.

So oft Cicero von der Declamation der dramatischen Verse redet, so oft redet er auch ganz anders davon, als wir von der Declamation der Verse des Corneille reden, welche willkührlich ist. Cicero redet von der Declamation der dramatischen Verse als von einer festgesetzten Melodie, nach welcher man beständig diese Verse ausgesprochen. Er redet davon als von einer Schönheit, die mit den Versen, welche er anführt, eben so genau verbunden sey, als die Schönheit, welche aus dem Inhalte und aus der Wahl der Worte entspringet. Nachdem Cicero einige Zeilen aus einer

340 VI. Fortsetzung der Abhandlung

Tragödie angeführt, setzt er hinzu: es sind dieses vortrefliche Verse; der Inhalt, der Ausdruck, die Modulation, alles ist darinn traurig. *) Præclarum carmen, est enim rebus, verbis & modis lugubre. Nicht anders würden wir ein Recitativ aus den Opern des Lulli loben.

Cicero redet in verschiednen Orten seiner Werke von den theatralischen Stücken des Livius Andronicus, des Ennius und des Nævius, dreier Dichter, welche ohngeschr zwey hunder Jahr vor ihm gelebt hatten, nicht anders als von Declamationen, die man zu den Zeiten der Verfasser componiret habe, und deren man sich, noch jetzt zu seiner Zeit bediene. Wäre nun aber diese Declamation nicht aufgeschrieben gewesen, wie hätte sie sich so lange erhalten können? Man urtheile selbst, ob ich an dem Sinne des Cicero etwas ändre. Wir haben, sagt er, anstatt der einfachen und ernsthaften Musik in den Stücken des Nævius und Livius Andronicus, eine so muthwillige Musik einführen sehen, daß die Schauspieler, um dem Takte derselben zu folgen, sich zu winden, die Augen zu verdrehen, den Kopf hin und her zu werfen, mit einem Worte, als Unsinnige sich zu betragen genöthiget sind. Und auf diese Art erklärt er sich, nachdem er vorher gesagt, daß Plato nicht so ganz Unrecht habe, wenn er behaupte, man könne die Musik in einem Lande nicht verändern, ohne daß diese Veränderung nicht auch eine merkliche Veränderung in den Sitten der Einwohner hervorbringen soll.

*) Quæst. Tuscul. lib. 5.

solle. *) Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quæ solebat quondam complecti severitatem jucundam Livianis & Nævianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant. Wir haben schon gesehen, daß die Gelehrten der Schauspieler dem Takte eben sowohl unterworfen waren, als die Recitation selbst.

Zu den Zeiten des Cicero fing man also an, die theatralische Declamation zu verändern. Und hundert Jahr nach dem Cicero fand Quintilian diese Declamation schon so voller weibischen Töne, so geil, daß er zwar sagt, man müßte die Kinder Musik lernen lass, sogleich aber auch hinzusetzt, er verstehe darunter nicht, daß man ihnen einen Geschmack an derjenigen Musik beybringen solle, welche zu seiner Zeit auf der Bühne herrschte. Ihre Gesänge fährt er fort, sind so voller Unverschämtheit und Geilheit, daß man ihnen mit Recht vorwerfen kann, daß sie die wenige männliche Tapferkeit, die uns noch übrig war, völlig erstickt haben. **) Non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. Die Alten alle glaubten steif und fest, daß der Charakter derjenigen Musik, welche in diesem oder jenem Lande am gebräuchlichsten war, einen sehr grossen Einfluß auf die Sitten

*) Cic. de Legib. lib. 2.

**) Quint, Inst. lib. prim. cap. 2.

342 VI. Fortsetzung der Abhandlung

Sitten der Einwohner habe. Wollten wir wohl eine so allgemeine Meinung, die sich auf geschene Dinge gründet, auf Dinge, die diejenigen, die davon geschrieben, selbst mit angesehen, zu verwerfen wagen, da wir doch nur einen so unvollkommenen Begriff von der Musik der Alten haben? Die Philosophie, von welcher unser Jahrhundert so besonders Profession macht, mag darüber richten. Man kann jetziger Zeit so gar an demjenigen Orte, wo die Einwohner von verschiedner Religion sind, bemerken, daß sie nach geendetem Gottesdienste nicht wieder mit eben derselben Gemüthsverfassung aus der Kirche gehen. Dieser flüchtige Eindruck wird sogar zu einer Gewohnheit, und in einigen von diesen Ländern ist der Regent genöthiget worden, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Edicte des Sonntags nach dem Gottesdienste zu denjenigen Ergötzlichkeiten anhalten zu lassen, die es sich von frenen Stücken zu machen pflegte, ehe es mit seinem Glaubensbekenntnisse zugleich die auserliche gottesdienstliche Verehrung veränderte. Doch wir wollen diese Materie, die sehr bald gar zu ernsthaft werden möchte, verlassen, und uns wieder zu unsrer vorhabenden Sache wenden.

Diejenigen, welche keine andern Bühnenkennnen, als die französische, werden den ganzen Sinn der Stelle des Quintilians, die ich eben jetzt angeführt habe, nicht so gleich begreifen. Ob man gleich verschiedne ziemlich schlüpfrige Stücke auf derselben gesehen hat, so hat man doch noch immer eine
große

grosse Anständigkeit, sowohl in den Tönen, als in den Gebärden dabey beobachtet. Allein es giebt Bühnen in andern Ländern, auf welchen die Schauspieler täglich in den vom Quintilian getadelten Fehler fallen, indem sie alle die Töne und alle die Accente, um nicht umständlicher einzulassen, nachahmen, welche die brünstigsten Personen hören lassen, wenn sie sich endlich in völliger Freyheit sehen.

Wenn man die Dichtkunst des Horaz liest, so sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeit vorwirft, daher gekommen sey, weil man sie, sowohl von Seiten der Recitation, als von Seiten der Gebärden, lebhafter, affectreicher und nachdrücklicher machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen. Da Horaz nach dem Cicero, und vor dem Quintilian geschrieben hat, so wird es nicht undienlich seyn, dasjenige zu untersuchen, was er von den Veränderungen, die zu seiner Zeit mit der theatralischen Declamation gemacht worden, und von dem Unterschiede sagt, der sich damals zwischen der alten und neuen Art zu recitiren fand.

Vordem, sagt Horaz, bediente man sich zum Accompagniren und zur Unterstützung der Chöre, noch keiner Flöten, die mit den Trompeten gleichen Umfang haben, und die man mit Ringen von Messing umlegen muß. Man brauchte auf dem Theater nichts, als sehr einfache Blasinstrumente, die noch sehr wenig Löcher hatten, und also von einem sehr kleinen Umfange waren.

344 VI. Fortsetzung der Abhandlung

Tibia non ut nunc orichalco vineta, tubæ-
que

Emula, sed tenuis simplexque foramine
paucō

Adspirare & adesse choris erat utilis. *)

Allein jetzt, fügt Horaz hinzu, ist es ganz anders. Erstlich ist die Bewegung des Tafts beschleuniget worden, und man bedient sich, um sie fest zu setzen, solcher Abmessungen, dergleichen man sich vorher nie bedient; und hierdurch hat die Recitation ihr altes gesetztes Wesen verlohren.

Accessit numerisque modisque licentia major. Auch hat man, fährt Horaz fort, den Instrumenten einen weitem Umfang gegeben, als sie vordem hatten. Da also die Töne, nach welchen man declamirt, vermehrt worden, so sind auch mehr verschiedne Klänge in die Recitation gebracht worden, als man vormals hineinbrachte. Die Schauspieler müssen jezo weit mehr Töne aus ihrer Lunge herauszohlen als sonst, wann sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, deren Sanken sie ohne Schonen bestraffen, sobald sie den geringsten Fehler begehen. Denn in der That, je gesangreicher eine Declamation war, desto merklicher mußten die Fehler desjenigen, der sie ausführte, werden.

Man erlaube mir, daß ich mich zur Erläuterung dieser Stelle des Horaz, einer Vergleichung, die von dem Kirchengesange genommen ist, bedienen darf. Der h. Ambrosius ließ bey dem Gesange,

*) Hor. de Art. Poët.

sänge, den man noch jetzt den Ambrosianischen nennt, nicht mehr als vier *Modos* anbringen, welche die authentischen heißen. Dadurch nun ward der Gesang zwar weit ernsthafter, zugleich aber auch weniger schön und ausdrückend. Von den funfzehn Sauten, oder den funfzehn Hauptnoten, aus welchen das System der harmonischen Musik bestand, wurden auch so gar vier Töne, nemlich der höchste Ton, und die drey tiefsten Töne, in dem Ambrosianischen Gesange ganz und gar nicht gebraucht. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Bühnen noch offen, und man recitirte auf denselben in eben der Sprache, in welcher man in der Kirche sang. Allem Ansehen nach wollte dieser heilige Mann also nicht haben, daß man in der Kirche die dem Theater eigenthümlichen, und am meisten auf demselben gebräuchlichen Töne hören sollte. Der h. Gregorius, welcher den sogenannten Gregorianischen Gesang, ungefehr funfzig Jahr, *) nachdem die Bühnen verschlossen worden, angab, brauchte acht *Modos* dabey, indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die sogenannten *Plaggales* hinzuthat. Es wurden also in dem Gregorianischen Gesange alle funfzehn Sauten der alten Musik angebracht, und alle Menschen fanden, daß der Gregorianische Gesang dem Ambrosianischen so sehr an Schönheit vorzuziehen sey, daß die Gallicischen Kirchen, zur Zeit unsrer Könige vom zweyten Stamme, den Ambrosianischen Gesang zu brau-

*) Wegen das Jahr 590.

346 VI. Fortsetzung der Abhandlung

brauchen aufhörten, und den Gregorianischen dafür einführten.

Ich lasse den Horaz wieder das Wort ergreifen. Zu gleicher Zeit sahen sich die Schauspieler genöthiget, ihre Gebärden so wohl als ihre Aussprache zu beschleunigen, weil man die Bewegung des Takts geschwinder gemacht hatte. Ihre übereilte Declamation schien also eine ganz neue Art zu recitiren zu seyn. Endlich war es auch nothwendig geworden, daß der Instrumentenspieler, welcher so schwer zu treffende Töne angeben sollte, oft von einer Seite der Bühne zu der andern gehen mußte, damit die Schauspieler seine Töne in der Nähe desto besser hören könnten. Unsere theatralische Declamation ist also lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher als eine Person, die über die Zukunft Betrachtungen anstellt, ganz gesezt recitiren sollte, die allerweisesten Lehrsprüche mit mehr Bewegungen heraus stößt, als kaum die Priesterin zu Delphos machte, wenn sie ihre Orakel vom Dreyfusse fund that.

Sic priscae motumque & luxuriam addidit
arti

Tibicen, traxitque vagus per pulpita ve-
stem,

Sic etiam fidibus vices creuere feueris,
Et tulit insolitum eloquium facundia præ-
ceps,

Vtiliumque sagax rerum & diuina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Die

Die übereilten Gebärden dieser Schauspieler mußten freylich denjenigen als convulsivische Bewegungen vorkommen, die an eine einfache und langsame Recitation gewöhnt waren. Eben so würden Zuschauer, die nichts anders als englische Komödien hätten spielen sehen, das Spiel italiänischer Komödianten für die Declamation unsinniger Leute halten. Die neue Art zu recitiren wird den Römern also anfangs sehr außerordentlich geschienen haben; doch werden sie sich auch bald daran gewöhnt haben, weil man sich sehr leicht an solche Neuigkeiten gewöhnt, welche mehr Thätigkeit und mehr Leben in die theatralischen Vorstellungen bringen.

Man kann sogar mit gutem Grunde glauben, daß die erste Ursache, warum die theatralische Declamation zu den Zeiten des Cicero verändert worden, diese gewesen, weil die Römer, die seit hundert Jahren mit den Griechen viel umgegangen waren, und bey ihnen die Künste und Wissenschaften studirten, ihre ganze Art auszusprechen damals veränderten, und das Theater also weiter nichts that, als daß es der Welt folgte, und sich nach seinem Muster bequeme.

Cicero sagt es uns selbst, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten und mit Abänderungen der Stimme überhäuft worden, die man von der Aussprache der Fremden nachgeahmet hatte. Und dieses eben nennt Cicero eine neue von auswerts eingeführte

348 VI. Fortsetzung der Abhandlung

führte Mode. Peregrinam insolentiam. Urtheile, läßt dieser Schriftsteller den Crassus sagen, von der alten Aussprache nach der Art, mit welcher noch jetzt einige Frauenzimmer aussprechen. Da das Frauenzimmer weniger unter die Leute kömmt, als die Mannspersonen, so verändern sie auch weniger ihre Aussprache, die sie in der Jugend erlernt haben. Wenn ich meine Schwiegermutter Lælia, fährt Crassus fort, reden höre, so kömmt es mir vor, als ob ich die Stücke des Plautus und Nævius recitiren hörte, denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne Nachdruck und ohne die Accente und Veränderungen der Stimme, die wir aus andern Sprachen hinüber genommen haben. Kann ich nicht mit Recht glauben, daß der Vater der Lælia eben so gesprochen habe, als sie spricht? *) Equidem cum audio focrum meam Læliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod, multorum sermonis expertes, tenent semper quæ prima didicerunt, sed eam sic audio, ut Plautum mihi ac Nævium videar audire, sono ipso vocis ita recto & simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico. Wir haben diese Stelle schon angeführt, um zu zeigen, daß die Declamation der theatralischen Stücke kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sey, weil sie der gewöhnlichen Art zu reden so gar sehr bengetommen. Die Völker können ihre Aussprache verändern, eben so wohl als sie

*) Cic. de Orat. l. 3.

sie ihre Sprache verändern können. Unter der Regierung Heinrichs des IV. schlich sich an dem französischen Hofe der gasconische Ton und Accent ein. Allein diese Mode hörte mit der Regierung dieses Königs auf, welcher die Gasconier liebte und sie vorzüglich vor allen seinen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz war geboren und erzogen worden.

Nothwendig müssen diejenigen Personen, welche eine Sprache reden, deren Aussprache geschwinder und accentuirter geworden ist, auch geschwindere und häufigere Gebehrden machen. Dieses folgt aus der Organisation des menschlichen Körpers. Gestus cum ipsa orationis celeritate crebescit, sagt Quintilian. *) Und in der That setzt auch dieser Schriftsteller, nachdem er die Regeln des Cicero wegen der Gebehrden des Redners gelobt, hinzu: wir sind heut zu Tage an lebhaftere Gebehrden gewöhnt. Wir fordern daher auch von dem Redner diese heftigere Action. Sed jam recepta est actio paulo agitator, etiam & exigitur.

Der jüngere Plinius, welcher des Quintilianus Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, daß er sich ihm dasjenige, was die Redner, die er eben gehört habe, gesprochen, und mit was für einer weibischen Verzärtlung der Stimme sie es gesprochen, zu erzehlen schäme. **) Pu-
det referre quæ & quam fracta pronuntiatione dicantur. Eine Declamation, die man gar zu

2

AUS.

*) Quint. Inst. I. 12. c. 3.

**) Plin. Epist. 14. lib. 12.

350 VI. Fortsetzung der Abhandlung

ausdrückend machen will, muß nothwendig in die zwey entgegengesetzten Fehler fallen. Manchmal wird sie allzuhochtrabend und mit ausschweifenden Abänderungen der Stimme allzuangefüllt seyn: und manchmal wird die Recitation in das gar zu Kratlose fallen. Daher wirft auch Plinius der Declamation, die er tadelt, vor, daß sie nicht selten in ein Geschrey ausarte; Immodicum insolitumque clamorem. Eben dieser Schriftsteller führt noch an, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der sich ohngefähr dreyßig Jahr nach dem Tode des Cicero zu erst vor Gerichte hören ließ, die neue Art zu declamiren den Verlust der Beredsamkeit genannt habe. *Artificium hoc periit*, sagte er, nachdem er einige junge Leute ihre Reden hatte halten hören. Allein die Critik des Afer war vielleicht ein übertriebener Tadel. Wenigstens ist so viel gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, welchen er hier tadelt, ganz entgegengesetzt war, indem er alles sehr ernsthaft und langsam aussprach. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lente*, hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius, indem er von dem Afer spricht. Meine Absicht ist auch gar nicht, durch Anführung dieser Stellen zu beweisen, daß die Römer unrecht gethan, indem sie ihre Art zu declamiren geändert; sondern ich will nur zeigen, daß sie sie wirklich verändert, und zwar zu den Zeiten des Cicero zu verändern angefangen haben.

Freylich wird man, allem Ansehen nach, die Sachen übertrieben haben, weil der Mittelweg immer am schwersten zu halten ist, und weil ohne Zweifel die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler sich um die Bette werden bestrebt haben, einer den andern in Ansehung des Ausdrucks zu übertreffen. Dieses ist das gewöhnliche Schicksal aller Neuigkeiten, an welchen das Publicum Geschmack findet. Nur wenige Künstler bleiben innerhalb den Schranken, welche die Vernunft vorschreibt; die meisten übertreten sie, und verfallen in Ausschweifungen.

Das Schicksal, welches die Musik in Frankreich seit achtzig Jahren gehabt hat, ist dem Schicksale sehr ähnlich, welches die Declamation zu den Zeiten des Cicero hatte. Vor hundert und zwanzig Jahren waren die Gesänge, die in Frankreich componirt wurden, überhaupt zu reden weiter nichts, als eine Folge von langen Noten und das, was die Tonkünstler manchmal *du gros fa* nannten. Das Tempo bey der Ausführung war sehr langsam. Die Sänger und Instrumentisten waren gar nicht einmal fähig, eine schwerere Musik aufzuführen. Man dachte gar noch nicht einmal daran, andre Musiken zu componiren. Vielleicht hatte man in den vorhergehenden Zeiten mehr davon verstanden; allein man war davon abgekommen. Es haben mich alle, die unsre Musik und die Geschichte unsrer Musik am besten verstehen, und die ich vorher allezeit um Rath gefragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, versichert, daß vor

352 VI. Fortsetzung der Abhandlung

hundert und zwanzig Jahren unsre Musik in der Verfassung gewesen sey, wie ich sie jetzt angegeben habe. Die Nothwendigkeit hatte noch nicht einmal, sie taktmäßig aufzuschreiben, gelehrt. Wie sehr hat sich der Geschmack seit dem verändert! Die Fortschreitung in unserm Gesange ist so eilig geworden, daß sie nicht selten ohne Anmuth und Ausdruck ist.

Diese Veränderung hat noch zu einer viel größern Veränderung in unsern Tänzen und besonders in unsern theatralischen Tänzen Anlaß gegeben. Vor achtzig Jahren war das Tempo in allen unsern Stücken für die Ballets ein sehr langsames Tempo, und ihr Gesang, wenn ich mich dieses Ausdrucks hier bedienen darf, hielt auch in seiner größten Munterkeit noch immer einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Tanzstücke mit Lauten, Theorben und Violinen aus, wozu man noch einige Violons fügte, und die Schritte und Figuren der auf solche Stücke componirten Ballets waren langsam und einfach. Die Tänzer konnten in ihren Betragen alle mögliche Anständigkeit beobachten, weil die Ballets, die sie auszuführen hatten, wenig von den ordentlichen Bodentänzen unterschieden waren.

Kaum aber hatte der kleine Moliere an zwey oder drey Stücken gewiesen, daß man etwas bessers machen könne, als Lulli erschien, und für die Ballets Stücke zu componiren anfang, die man geschwinde Stücke nennt. Weil nun die Tänzer, welche die auf solche Stücke verfertigten Ballets ausfüh-

ausführen mußten, genöthiget waren, sich viel geschwinder und lebhafter zu bewegen, als sich noch keine Tänzer vorher bewegt hatten; so behaupteten nicht wenig Leute, daß man den guten Geschmack im Tanzen zu verderben suche, und nichts als Gaukelspiele einführen wolle. Die Tänzer selbst konnten sich nicht anders als mit vieler Mühe in diese neue Melodien schicken, und oft mußte Lulli selbst die Entreen verfertigen, die er nach den Stücken, wovon ich rede, wollte tanzen lassen. Er mußte zum Exempel die Schritte und Figuren in der Chaconne des Cadmus verfertigen, weil Beauchamps, welcher damals seine Ballets machte, sich nicht recht in den Charakter dieses Stücks schicken konnte.

Die glückliche Aufnahme, welche die geschwinden Tanzstücke erhielten, brachte den Lulli auf den Einfall, noch andre zu componiren, welche zugleich geschwind und charakterisirt waren. Man nennt charakterisirte Tanzstücke gemeiniglich solche, deren Gesang und Rhythmus den Geschmack einer besondern Musik nachahmen, und von der man sich einbildet, daß sie gewissen Völkern, oder wohl gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alterthume, eigen gewesen, die vielleicht niemals existirten. Die Einbildungskraft erfindet sich also diesen Gesang und diese Musik nach dem, was sie von dem Charakter derjenigen Personen gehört hat, welchen der Tonkünstler diese seine Tanzstücke leihen will. Und aus der Uebereinstimmung der Stücke mit diesem Begriffe, welcher für sich zwar unbestimmt, aber

354 VI. Fortsetzung der Abhandlung

dennoch ohngefehr bey allen Menschen eben derselbe ist, beurtheilet man ihre Schicklichkeit; denn auch diese eingebildete Musik hat, wie wir schon gesagt haben, ihre Wahrscheinlichkeiten. Ob wir gleich niemals die Musik des Pluto gehört haben, so glauben wir dennoch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Violinstücken zu finden, nach welchen Lulli das Gefolge des Höllengottes in dem vierten Aufzuge der Oper Alceste tanzen läßt, weil diese Stücke ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lulli selbst sagt, eine verhüllte Freude verrathen. Die charakterisirten Stücke sind auch wirklich, in Ansehung der Hirngespinnster, die sich unfre Einbildungskraft erschaffen hat, aller Arten des Ausdrucks eben so wohl fähig, als andre Stücke. Sie drücken zwar eben das aus, was die andern ausdrücken, allein sie drücken es in einem besondern und der Wahrscheinlichkeit gemässen Geschmacke aus, die wir uns erdacht haben.

Weil die Balletmeister, deren sich Lulli bediente, nicht eben so geschwind vollkommen wurden als er; so sah er sich noch oft genöthiget, die Ballets auf charakterisirte Stücke selbst zu machen. Ein halb Jahr vor seinem Tode machte er noch selbst das Ballet auf das Stück, nach welchem er die Cyclophen in dem Gefolge des Poliphemus *) wollte tanzen lassen. Allein nach der Zeit haben sich die Tänzer so sehr verbessert, daß sie noch weiter gegangen als die Tonkünstler selbst, und diesen oft Anlaß zu Melodien von einem ganz neuen Charakter

*) In der Oper Galathea.

rakter gegeben haben, so wie sie sich zu den Ballets schickten, welche die Tänzer selbst erfunden hatten.

Durch diese Nachahmung haben die Ballets und die Melodien eine Manichfaltigkeit und Zierlichkeit bekommen, die sie vordem nicht hatten. Vor ungefähr sechzig Jahren tanzten die Faune, die Schäfer, die Bauern, die Cyclopen und die Tritone fast auf einerley Art. Jetztiger Zeit aber sind die Tänze in verschiedne Charaktere eingetheilt. Wenn ich mich nicht irre, so zählen die Kunstverwandte derselben bis sechzehn, deren jeder auf der Bühne seine eigenthümlichen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Die Weibspersonen selbst haben sich nach und nach mit diesen Charakteren abgegeben, und sie drücken sie in ihren Tänzen eben so wohl aus, als die Mannspersonen.

Ich will nicht in Abrede seyn, daß man nicht manchmal unsere Musik und unsern Tanz, eben dadurch, weil man sie allzusehr bereichern und allzuausdrückend machen wollen, sollte verdorben haben. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie einer gewissen Vollkommenheit zueilen. Es finden sich immer Künstler, welche die Grenzen überschreiten, und ihre Werke verunstalten, weil sie ihnen allzuviel Zierlichkeit geben wollen. Diejenigen, welche für den alten Geschmack sind, führen zu ihrer Rechtfertigung gemeinlich die Ausschweifungen an, in welche die Künstler fallen, die alles was sie machen übertreiben, und wollen daher beweisen, daß der neue Ge-

schmack verwerflich sey. Allein das Publicum, welches die Mängel der Kunst und die Fehler des Künstlers zu unterscheiden weis, hält neue Erfindungen deswegen nicht für schlecht, weil sie hier und da gemißbraucht werden. Und daher hat es sich auch an die Art, auf dem Theater zu tanzen, so wohl gewöhnt, daß es nunmehr den Geschmack im Tanzen, welcher vor sechzig Jahren herrschte, für sehr elend halten würde. Diejenigen, welche unsre theatralischen Tänze stufenweise zu ihrer jetzigen Vollkommenheit haben gelangen sehen, sind nicht so sehr darüber erstaunt, als die Fremden, welche seit langer Zeit in Frankreich nicht gewesen sind, und daher diese Verbesserung nicht anders als für eine schleunige Veränderung halten können. Nach dieser Ausschweifung, welche eine wichtige Stelle des Horaz ganz handgreiflich zu erklären scheint, wollen wir auf die theatralische Declamation der Alten wieder zurück kommen. Das, was ich von der Art, wie sie ausgeführt wurde, sagen werde, wäre allein hinlänglich gewesen, mein ganzes Vorgeben zu beweisen.



VII.

Schreiben des Hrn. G. G. Weitz-
lers an den Herausgeber.

Mein Herr,

Ich habe in Ihren historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik einige Anmerkungen über meine musikalische Entwürfe und deren Anhänge gefunden. Der Verfasser derselben nennet sich Selamintes. Es ist dieses ein erdichteter Name, der aber sehr bequem ist, eine Person zu bezeichnen, die den rauhen Sitten desjenigen Zeitalters ergeben ist, da man sich Namen auf ander und intes gab. Mir ist nichts daran gelegen, den wahren Namen des Verfassers zu wissen, obgleich ich kaum fehlen würde, wenn ich muthmassen wolte. Ich hatte mir wegen des schlechten Charakters, den H. S. in seinen Anmerkungen zeigt, schon vorgenommen, gar nicht darauf zu antworten. Und niemand, als Leute von gleichem Charakter würden mir es übel genommen haben, daß ich einem Gegner das andre mahl auszuweichen gesucht, der das erste mahl, anstatt Waffen zu brauchen, mich mit Roth geworfen hatte. Weil ich aber vermuthete, daß H. S. mit der Zeit ein wenig artiger würde geworden seyn, so wagte ich endlich, aus einer jeden Reyhe seiner Anmerkungen

gen

gen eine zu beantworten, um zu zeigen, daß mein bisheriges Stillschweigen nicht von seiner Tapferkeit hergerühret. Ich habe also nur drey Anmerkungen beantwortet und zwar solche, worauf H. S. sich das meiste zu gut thut, woben sich aber auch eine und die andre musikalische Wahrheit hat ins Licht setzen lassen. Denn Anmerkungen, die nicht die Musik, sondern die Sprache, die Vertheidigung seines Geistes, die Richtung der Ohren oder die feinste Art, wie man dem Frauenzimmer vorspielen soll, und andre dergleichen Dinge betreffen, gehören meines Erachtens nicht zum Streite. Sie verdienen also auch nicht widerlegt zu werden. Solte indessen jemand glauben, daß noch hie und da eine Anmerkung des H. S. so stark gerathen sey, daß ich nicht darauf antworten könne, so bitte ich ihn, mir dieselbe nur anzuzeigen. Ich werde mit der Antwort nicht aussenbleiben. Ich vermuthe zwar zum voraus, daß meine Antworten nicht überall den gewünschten Beyfall finden werden. Die Ursache dieser Vermuthung ist, weil ich in verschiednen Stücken, und darunter auch in den Grundsätzen der Musik von den herrschenden Meinungen abgehe, und die allermeisten es lieber mit der Menge halten, als über die ungewöhnlichen Sätze eines Schriftstellers ohne Vorurtheil nachdenken mögen. Ein jeder will indessen nach seinen Grundsätzen und Absichten beurtheilt seyn. Will man mir diese Gerechtigkeit nicht wiederfahren lassen, so muß ichs für ein unverdientes Schicksal halten, ohne Beyfall geschrieben zu haben. Ich habe

habe einige von denen Principiis, die mir besonders eigen sind, in meinen Entwürfen angeführet, aber mehrentheils, ohne sie auseinander zu setzen und zu rechtfertigen, weil es meine Absicht nicht war, mehr als Entwürfe zu schreiben, die allererst durch einen hinzugekommenen mündlichen Vortrag vollständig werden sollten. Man thut mir also Unrecht, wenn man über den Mangel der Beweise und Erläuterungen klaget, und daraus auf meine Schwäche in der Musik schliessen will. Da ich aber einige ungewöhnliche Sätze vertheidiget, wäre es nicht billig gewesen, sie mit Erleuterungen und Beweisen zu versehen? Ich leugne nicht, daß es billig sey, Sätze, darin man von andern abgeheth, mit Gründen zu bevestigen. Es sind aber einem Schriftsteller keine Regeln vorgeschrieben, wenn er dieses thun soll; vielmehr ist es der Billigkeit gemäß, daß der Leser dergleichen Sätze so lange unangefochten lasse, bis der Verfasser für gut befindet, sie zu erleutern und zu beweisen; Ich nehme nur den Fall aus, wenn man unwidersprechlich darthun kann, daß man einen solchen Satz recht verstanden, und daß er sich niemahls werde beweisen lassen. Zur Probe, ob ich meine Sätze rechtfertigen kann, mögen die Beantwortungen dienen, die ich Ihnen, mein Herr! zu übersenden die Ehre habe, mit der ergebensten Bitte, dieselbe so wol als diesen Brief in Ihre Beiträge einzurücken. Ich gründe meine Bitte auf Ihr gütiges Versprechen, meine Antworten anzunehmen und der Welt unverändert vorzulegen, da ich

mich

360 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

mich sonst nicht ohne Furcht *) an Sie wenden würde. Ich bin aber von Ihrem tugendhaften Charakter gar zu sehr überzeugt, als daß ich dadurch die Hofnung zu Ihrer angenehmen Freundschaft verlihren sollte. Ich bin

Mein Herr

Thorn, den 20 März
1759.

Ihr ergebenster Diener
G. C. Weizler.

P. S. Sollte für meine Gedanken von den Tönen, die ich bey dieser Gelegenheit mitschicke, noch ein Käumchen in Ihren Beyträgen übrig seyn, und Sie solche desselben nicht unwerth halten, so ersuche ich Sie darum.

*) Die Stelle ist fein, aber verständlich. H. W. kann meinetwegen ohne Furcht seyn. Er wird davon überzeugt werden, wenn sich der H. S. ihm unter seinem rechten Nahmen vielleicht zeigen wird.

Eins muß ich noch erinnern; nemlich, daß ich zwei Stellen aus dem vorhergehenden Schreiben ausgelassen, weil sie nicht so fein, als die bemerkte, waren. Ich habe solches deswegen gethan, um nicht in die Verbindlichkeit gesetzt zu werden, darauf zu antworten. Marburg.

Beantw.

Beantwortung der 18. Anmerkung des Herrn Selamintes über den Anhang zum Entwurf, nach Noten zu spielen. Siehe III. Band, 2tes Stück der historisch kritischen Beiträge S. 117. v. d. f.

In dieser Anmerkung giebt Herr Selamintes mir fürnehmlich Schuld: 1) ich behauptete, daß keine Manier gefalle, wenn das nöthige Ohngesehr dabey vermisst würde; 2) ich suchte die Regeln von den Manieren, und der deflamatorischen Musik über den Haufen zu werfen; 3) ich stritte wider den Zweck eines Stücks, als welcher darin bestünde, daß der Ausführer das empfinden sollte, was der Componist empfunden hätte. Auf seine unbillige Consequenzienmacheren und andre Dinge, die nur meine Person betreffen, werde ich nicht antworten, man mag davon, auch zu meinem Nachtheil, urtheilen was man will.

Auf das 1ste antworte ich. Es wird in meinem Anhange nicht von allen Manieren gesagt, daß sie der Geschmack misbillige, wenn ihnen das so nöthige Ohngesehr fehlet. Ich gebe ja Manieren zu, die man durch Noten ausdrücken und folglich an diesen oder jenen Ort hinsetzen kann. Ich rede nur von einer gewissen Art von Manieren, die theils aus einer mechanischen Leichtigkeit der Finger, theils aus Lusternheit entstehen. Und auch nicht einmahl von allen diesen habe ich gesagt. Einige davon können nicht durch geschickte Noten ausgedruckt werden; folglich ist es auch vergeblich,

geblich, es zu unternehmen. Andre, und die meyne ich hier, sind das in der Musik, was Scherze und andre unerwartete Einfälle (bons mots) in der Rede sind. Diese verlieren alle ihre Schönheit, wenn man merket, daß sie mit vieler Mühe ausstudiret sind. Sie sind alsdenn nur schön, wenn sie einem am rechten Orte ganz unverhofft und ungezwungen einfallen, und so angebracht werden, als wenn sie ihm entfahren wären. Da Herr Selamintes ein so grosser Sprachverständiger seyn will, so wundre ich mich sehr, daß er den Ausdruck nöthiges Ohngefähr nicht so genommen hat. Wenn er meinen Anhang mit mehrerer Aufmerksamkeit und weniger Widerlegungsbegehrde gelesen hätte, so würde ihn folgende Stelle gewiß gelehret haben, daß ich nichts weniger behauptete, als, es sey gleich viel, wie und wo man eine Manier anbringe. Die Stelle heist: „das öftere Anhören des Informators macht das Gehör des Scholaren mit den Manieren bekannt. Es fällt ihm nachgehends, ohne daß er sich darauf besinnet, eben die Manieren, die er ehemahls gehöret (und die wird ein guter Informator, den ich hier setze, doch ohne Zweifel am rechten Orte angebracht haben) und weil er alsdenn glaubet, er sey von selbstem darauf gekommen, so haben sie das Natürliche und Unerwartete an sich, welches die Manieren gefällig macht.“

Der Herr Gegner sagt 2) ich suche die Regeln von den Manieren und der deklamatorischen Musik über den Haufen zu werfen.

Ich muß den H. S. hier erinnern, daß ich nie über die Frage gestritten habe, ob man manierlich und lebhaft spielen, und beides in gehöriger Art thun soll. Man darf den Anhang nur mit flüchtiger Aufmerksamkeit lesen, um überzeugt zu werden, daß ich diese Frage so sehr bejahe, als irgend ein Musikus. Die Stelle: „der Scholar lernet durch das öftere Anhören und Nachahmen seines Informators alle Ausschweifungen vermeiden und das Natürliche mit dem Kunstmäßigen verbinden;..“ diese Stelle, sage ich, wird allein zur Gnüge lehren, daß die Beschuldigung, ich verwürfe alle Regeln von Manieren, gar keinen Grund habe. Ich bestreite hier nur die Art des Unterrichts im manierlichen und lebhaften Spielen, da man alles und jedes durch Zeichen ausdrücken will. Daß ich nun aber diese Lehrart verwerfe und ihr den Unterricht und die Nachahmung eines lebendigen Musters vorziehe, heißt eben so wenig, die Regeln von den Manieren und der declamatorischen Musik über den Haufen werfen, als man behaupten kann, daß derjenige die Regeln der Action und Declamation in der Redekunst verwirft, der da lehret, ein junger Redner soll sich die nöthigen Bewegungen der Hände und des Körpers, die Erhebung der Stimme und den Accent nicht mit Zeichen über die Worte schreiben lassen und auswendig lernen, sondern von geschickten Rednern so viel als möglich absehen und einen guten Numerus einhören, übrigens aber sich dem Schicksal seiner natürlichen Gaben überlassen. Ich hoffe,

4 St. IV. Band 3 daß

364 VII. Schreiben des Hrn. Weitzlers

daß der Schritt, da ich die peinliche Lehrart verwerfe, die Herr Selamintes vertheidiget, der declamatorischen Musik vielmehr vortheilhaft als nachtheilig sey. Die Erfahrung zeigt zur Gnüge, wie hölzern und gezwungen ein Mensch spielet, der solche vorgeschriebene Manieren anbringt, dazu er entweder keinen natürlichen Hang oder noch nicht genugsam geübte Finger hat. Er würde leidlicher seyn, wenn er ohne Manieren spielte. Ein solches Spielen ist doch wenigstens nicht ekelhaft, wenn ihm gleich die Reize fehlen, die die declamatorische Musik fordert. Hingegen weiß ich nicht, was ekelhafter und den Regeln der declamatorischen Musik mehr zuwider seyn sollte, als eine gezwungene und hölzerne Manierlichkeit und Lebhaftigkeit im Spielen. Und diese hat man der Lehrart zuzuschreiben, da gewisse vorgezeichnete Manieren und lebhafteste Bewegungen mit Gewalt angebracht werden müssen, das Naturell und die Finger des Scholaren mögen beschaffen seyn, wie sie wollen. Ich mag nicht noch aus dem Anhang wiederholen, wie viele gute Naturells durch diese Art des Unterrichts verdorben werden. Herr Selamintes hat hiewider nichts eingewandt. Er hat dafür lieber in der 20sten Anmerkung nicht wissen wollen, daß unnatürliche Manieren solche sind, die den Ausführer nicht kleiden, die an ihrem rechten Orte hölzern klingen, weil die Hand, die sie spielet, noch kein rechtes Geschick dazu hat.

Vielleicht verstehet der H. S. durch die Regeln von den Manieren und der declamatorischen Musik
 sie

sik solche Regeln, die einzig und allein aus seiner Lehrart fließen. In dem Fall wird man von selbst einsehen, daß ich dieselbe allerdings verwerfe. Damit aber werden nicht alle Regeln von den Manieren und der deklamatorischen Musik, sondern nur solche über den Haufen geworfen, die man ohne Grund dafür ausgiebt. Darunter gehöret auch diese Regel, die H. S. vertheidigt: Es soll eben dasselbe Stück von allen auf einerley Art gespielt werden. Das ist eben so viel, als wenn ein Lehrer der geistlichen Beredtsamkeit die Regel gäbe: wofern jemand die Predigt eines andern nachhalten wolte, so müste er sie in allem gerade eben so predigen. Ein schwerfälliger Mann mit einer groben Stimme solte also eben so geschwinde Bewegungen mit den Händen und dem Körper machen, und sich zwingen eben so fein zu reden, als ein behender Mann mit einer feinen Stimme, dessen Predigt nachgehalten wird. Man müste erst allen Unterscheid des musikalischen Naturells aufheben, ehe man mit Beyfall ähnliche Regeln in die deklamatorische Musik einführen könnte. Die musikalischen Stücke sind ohnedem der Verjährung so geschwinde, als nichts anders unterworfen. Wenn nun alle Manieren und lebhafteste Bewegungen noch dazu haarklein hingesezt werden, und jederman gehalten seyn soll, sie allemahl ganz genau nachzuspielen, so müssen sie dadurch gewiß noch eher verjähren. Denn da sie alsdenn auch so gar immer in demselben Puß erscheinen, so müssen wir sie geschwinder gewohnt, und desto eher gleichgültig dage-

gen werden. Wenn aber ein Tonkünstler das Recht hat, ein Stück mit den ihm beliebigen Manieren zu spielen, und dieselbe nach Gefallen (jedoch nicht den Regeln zuwieder) zu verändern, so wird das Stück sich nicht nur bey einer jeden Wiederholung verjüngen können, sondern es wird auch unter der Hand eines jeden andern Meisters neu werden, ohne doch dabey das Wesentliche zu verlieren.

Der Herr Gegner sagt 3), indem ich die Bezeichnung der Manieren verwürfe, so stritte ich wider den Endzweck eines Stücks, als welcher darin bestünde, daß der Ausführer dasjenige empfinden und ausdrücken müsse, was der Componist empfunden und im Sinne gehabt hat. Dieses läßt sich nun am besten durch Zeichen ausdrücken.

Ich antworte: Es sind nicht mehr dieselbe Manieren, es sind andre, man drückt folglich dasjenige nicht aus, und empfindet auch nicht, was z. E. Herr Bach empfunden hat, wenn man seine vorgeschriebne Manieren nicht so spielt, als er sie im Sinne gehabt; und daran wird es wohl allen fehlen, die weder Herrn Bachs Leichtigkeit in den Fingern, noch den Schwung und die Wendungen an sich haben, welche Herr Bach seinen Manieren giebt; ja da ein jeder, so wie im Schreiben, also auch im Spielen seinen besondern Styl hat, so wird Niemand Herrn Bachs Stücke völlig nach seinem Sinne spielen, er mag noch so viel Manieren hingerzeichnet haben. Folglich ist es ja auch bey Anzei-

zu empfinden, was der Componist empfunden hat. Der H. S. thut sich also hierauf zu viel zu gut. Doch gesetzt, daß die genaue Bezeichnung der Manieren den Sinn des Componisten völlig erschöpfte, so ist doch noch die Frage übrig, ob es auch der Endzweck eines Stückes sey, auch so gar alle Manieren und lebhafteste Bewegungen, die sich der Componist vorgestellt hat, dem Zuhörer durch den Ausführer einzudrücken; oder ob die Manieren und die Lebhaftigkeit nicht vielmehr größtentheils nur ein Zusatz oder die Einfassung ist, welche dem Ausführer muß überlassen werden. Ich leugne das erstere. Das letztere aber behaupte ich. Das Stück selbst oder seine Melodien sind der wahre Kern, in dem der Componist seine Stärke, und die Schönheit seiner Gedanken zeigen muß. Für die Manieren und die Lebhaftigkeit läßt er den Ausführer sorgen. Diesem sagt er nur überhaupt in dem Titel eines Stückes, selten in besondern Stellen, in was für einen Affect er sich versetzen soll. H. S. sagt auf der 119 S. „läßt man die Manieren bey dem besten Stücke weg, so wird das geübte Ohr zwar niemahls die Geschicklichkeit des Componisten vermissen, aber allezeit die ungeschickte Hand des Ausführers erkennen.“ Er behauptet also selbst, daß der Componist auch ohne die Manieren das Seinige gethan, und den Zweck erreicht hat, andre von seiner Geschicklichkeit und von der Schönheit seiner Empfindungen zu überzeugen. Indem er aber die Weglassung der Manieren dem Ausführer zur Last leget, so muß es

368 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

seiner eignen Meinung nach nur dem Ausführer zukommen, auf Manieren und Lebhaftigkeit zu denken. Ein gleiches siehet man aus dem Verfahren der größten Componisten. Herr Bach und andre geben ihre Sachen öffentlich heraus, aber ohne die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit. Man findet höchstens nur nach der alten Gewohnheit einige Triller und forte piano über ihren Melodien und hin und wieder einige Vorschläge mit eingestreuet. Ohne Zweifel wollen solche Meister durch dergleichen Sachen ihre Grösse, ihre starke Gedanken, und schöne Empfindungen an den Tag legen. Da sie aber die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit nicht hinsetzen, so geben sie genugsam damit zu verstehen, daß zum Endzweck eines Stückes nicht gehöre, andre ihre lebhafteste Bewegungen, sondern nur die reellen und körnigten Schönheiten ihrer Melodien empfinden zu lassen. Solche äussere Zierrathen, als die Manieren und der lebhafteste Vortrag sind, überlassen sie der geschickten Hand des Ausführers. Ein ungeschickter wird auch bey allen vorgeschriebnen Manieren das Stück des Componisten verunstalten: Ein geschickter aber wird auch ohne Vorschriften die Schönheiten der Melodie in ihrer Stärke zu zeigen wissen.

Um die Nothwendigkeit der Bezeichnung der Manieren zu behaupten, vergleicht der Herr Gegner einen Musikus mit einem Schauspieler. So wie der Schauspieler sich in diesen oder jenen Affect versetzen muß, nachdem es der Verfasser des Schauspiels ihm vorschreibet, so müste der Ausfüh-
führer

föhrender auch die Vorstellungen des Componisten seinem Sinne gemäß nachmachen. Wie kann das aber geschehen, wenn der Componist nicht alle Manieren und lebhafteste Bewegungen anzeichnete? Ich antworte: Wie kann das geschehen, daß der Schauspieler den Sinn des Schauspielschreibers trifft, da dieser ihm doch nicht alle Geberden und Bewegungen vorschreibt, die er bey einer jeden Stelle gedenket? Was H. S. hierauf antworten wird, das wird eine Antwort auf seine Frage seyn. Und so wie es auf ein pedantisches Wesen herauslaufen würde, wenn man einem angehenden Schauspieler, anstatt ihn auf die Nachahmung anderer geschickten Schauspieler zu verweisen, die Geberden und Bewegungen zu den Stellen seiner Rolle durch gewisse Zeichen andeutete, und nicht anders als nach Maasgebung dieser Zeichen lernen liesse: so ist es auch in der Musik keine löbliche Lehrart, wenn der Informator seinen Scholaren durch seine Zeichen in allen Manieren und lebhaftesten Bewegungen zu einer Maschine machen will, da ein weit anständigerer Weg zum manierlichen und lebhaftesten Vortrage, nemlich die Nachahmung eines lebendigen Musters vorhanden ist. Ich will diese Vergleichung noch ein wenig fortsetzen. Es ist bekannt, daß ein geschickter Schauspieler oft die Gedanken des Schauspielschreibers übertrifft, und zu den aufzuführenden Stellen des Schauspiels bessere Geberden und Bewegungen machet, als der Verfasser dabey gedacht. Würde der letztere ihn durch seine Zeichen binden, so würde der Schauspieler

370 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

seine Sache schlechter machen, als sonst nicht geschehen wäre. Ich mache die Anwendung. Ich setze: H. Selamintes soll ein Stück componiren und die Manieren und alle Zeichen der Lebhaftigkeit hinzusetzen; Herr Bach aber der Ausführer seyn. Herr Bach soll einmahl eine Maschine seyn und nichts spielen, als was ihm H. S. vorgeschrieben. Das andre mahl soll Herr Bach nur das bloße Stück des H. S. behalten, und sich seiner eignen Manieren und lebhaften Bewegungen bedienen. H. Bach würde zwar in diesem letzten Fall nicht alles dasjenige ausdrücken, was der H. S. als Componist gedacht hätte: ich zweifle aber nicht, daß alle Kenner und H. S. selber den Einkleidungen des Herrn Bachs vor den seinigen würde den Vorzug lassen müssen. In diesem Fall ist es offenbar eine Vollkommenheit, daß der Ausführer den Sinn des Componisten nicht trifft, und die Zeichen der Manieren und Lebhaftigkeit wegläßet, um nur nicht das Stück mit dem Herrn Selamintes auf einerley Art spielen zu dürfen. Der Herr S. wird also sehen, daß die Vergleichung eines Musikus mit einem Schauspieler mir wider seine eigne Sache so behülflich ist, als irgend etwas.

Beant.

Beantwortung der 6ten Anmerkung des Herrn Selamintes über den Entwurf nach Noten zu spielen. Siehe III. Band 3 Stück 219 S. der historisch kritischen Beiträge.

Hier meynt der Hr. Selamintes, wem die Wörter Ces, Fes, Es, &c. so gar böhmische Dörfer wären, der zeigte, daß er der elendste Musikverständige sey. Denn nach meiner, oder der vor-mahls gewöhnlichen Art, nennete ich z. E. eine falsche Quint und übermäßige Quarte von E mit einerley Nahmen E-B; da diese doch wegen der dazwischen liegenden Stufen ganz unterschiedne Intervalle sind, und auf der Violin und Flöte so gar im Verhältniß und Klange von einander abgehen. Wenn ich nun von einem Intervalle E-B redete oder schriebe, so wüßte ein anderer nicht, ob von der Quint oder Quart die Rede wäre. Daher müsse man die Quint von E, E-B und die Quart E-Ais nennen. Ein ähnliches gelte von ähnlichen Fällen. Wäre nun ces, fes, es, ais &c. nicht da, so könnte man diesen Unterscheid nicht ausdrücken. So groß sey also ihre Nothwendigkeit.

Hierauf antworte ich: Ich habe ces, fes, es &c. nicht aus Mangel der Bekanntschaft mit den Gründen, womit man sie zu rechtfertigen suchet, sondern darum verworfen, weil diese Gründe zu schwach sind, einer Neuerung das Wort zu reden. Alle Gründe, die der H. S. und andre anführen, lassen sich in diese allgemeine Schlußrede zusam-

men ziehen, die ich zu desto mehrerer Ueberzeugung erwählet habe.

- 1) Verschiedne Dinge müssen verschiedne Nahmen haben.
- 2) Verschiedne Noten zc. verschiedne Intervalle (als e - b die falsche Quint und e - b die übermäßige Quart) sind verschiedne Dinge.
- 3) Sie müssen also verschiedne Nahmen haben. (Die obige Quint muß daher e - b und die Quart e - ais heißen.)

Den ersten Satz: Verschiedne Dinge müssen verschiedne Nahmen (nomina) haben, leugne ich. So sind z. E. der Krebs, das Thier; der Krebs, die Krankheit; der Krebs, das Gestirn; und der Krebs, ein Panzer verschiedne Dinge. Würde man es aber billigen, wenn jemand aus dem Grunde nur das Thier Krebs, die Krankheit aber Krebs, das Gestirn Krebis, und den Panzer Krebses nennen wollte. Ein gleiches gilt von denenjenigen, die aus eben dem Grunde ihr ces, fes, es &c. vertheidigen. Die strengste Logik kann für verschiedne Dinge nur verschiedne Ausdrücke (terminos) fordern. Ein Nahme muß kurz seyn: ein Ausdruck aber kann aus einer ganzen Reihe von Wörtern bestehen. Und dergleichen Ausdrücke findet man zu allen Intervallen. So kann ich z. E. gleich wissen, ob e - b eine Quint oder Quarte sey. Ich darf nur sagen e - b die Quint und e - b die Quart. Um kurze Ausdrücke

drücke zu haben, ist man noch nicht-berechtigt, willführliche Nahmen zu erdenken und andern aufzudringen, mit der Drohung, sie sonst für elende Kerls auszuschreyen. Man könnte anstatt des Ausdrucks: der C Schlüssel auf der dritten Linie auch Cococ sagen. Das wäre auch kurz, aber nicht gut genug.

Doch gesetzt, daß verschiedene Dinge verschiedene Nahmen haben müsten; gesetzt, daß dieses seinen guten Grund hätte: Was würde daraus folgen? Nichts anders, als was der Herr Selamintes gewiß selbst verwerfen wird. Er fordert, ich soll ihm diese unbestimmte Reihe:

b | gis b gis fis | f fis gis b | gis fis f dis | cis

nach seinem Sinn in Noten setzen. Dieses wird doch wohl seine Meinung seyn. Ich leugne nicht, daß ich dieses Räthsel nicht mit Gewißheit lösen kann. Ich weiß nicht, ob der 2te und 3te Ton gis - b eine Secunde oder Terz ist. Nach seiner Art zu benennen, darf man aber nur Davus seyn, um dieses Räthsel zu lösen. Ich will dem Hrn. S. aber auch ein Räthsel vorlegen. Ich werde doch sehen, ob er hier ein Oedipus seyn wird. Ich zweifle daran. Wird er meinen Sinn treffen, wenn ich ihn bitten werde, mir zu sagen, welcher unter diesen Tönen c es d c h c g as g f es d c h d g ein 16teil, 8tel, 4tel ꝛ. welcher klein, eingestrichen, zweygestrichen ꝛ. bey welchen ein Punkt oder eine Pause hingehöret. Und diese Töne sind doch nach seiner Art geschrieben. Aus
eben

eben dem Grunde, aus welchem er die Nothwendigkeit seines as, ges, des &c. herleitet, kann ich auch beweisen, daß aus meiner Meyne der 2te Ton es noch mit den Buchstaben k n o x vermehret werden, und -esknox heißen müsse. Denn das k soll andeuten, daß es ein 4tel; das n, daß es in die zweygestrichne Octave gehöre; das o, daß ein Punkt dabey stehe, und das x, daß eine Viertelpause darauf folge. Würde ich alle meine übrige Töne auf eine ähnliche Art benennen, so würde mir der Herr Gegner mein Räthsel eben so leicht auflösen können, als ich seins nach seiner Art zu benennen auflösen kann. Was würde aber da herauskommen? Wie lange würde der H. S. sein Gedächtniß martern müssen, ehe er diese rothwelsche Sprache fassen würde? Wie viel Aslunx, Feisgnox, Gesprix, Cesbalx und andre fiberhaste Nahmen würde er noch lernen müssen. Und doch könnte er sie nicht verwerfen, so lange er dabey bliebe, daß verschiedene Dinge verschiedene Nahmen haben müsten. Ist es uns nicht schwer zu sagen: das eingestrichne cis, cis ein Viertel, cis mit einem Punkt, eine Achtelpause nach dem cis, so kann es uns ja eben so leicht seyn, zu sagen: cis das durch ein Be entstanden und in einem andern Fall: cis, das durch ein Kreuz entstehet. Was hat man nöthig, besondre Nahmen zu erdenken; und noch dazu solche, die man nicht ohne Schauern anhören kann &c.?

Der H. S. will nichts von feis wissen. Wie nennt er denn den septimum ascendendo in Cis Moll?

Moll? Entweder feis, oder er muß gestehen, daß die ganze Erfindung des ces, fes &c. werth sey, daß er sich ihrer schäme. Denn da er glaubet, daß man nach seiner Art zu benennen, nur die bloße Nahmen der Töne hinsetzen dürfe, wenn man die Art des Intervalli ausdrücken will, so würde er nachgehends mit sich selbst nicht übereinstimmen; wenn er die größte Terz von dis nicht dis-feis oder dis-fisis, sondern dis-g nennen wollte. Denn das g kann ja auch durch das Widerrufungszeichen aus gis entstanden seyn. Man würde also bey seiner räthselreynen Art zu bezeichnen, doch noch dieß Räthsel zu lösen haben, ob dis-g eine Quart oder Terz wäre. Aber ich weiß es schon. Der allerliebste Klang, der in dem Nahmen feis oder fisis steckt, der steht dem H. S. nicht an. Und so klingt des, fes, ais &c. auch in meinen Ohren.

Noch eins. Die Benennungen ces, fes &c. gründen sich einzig und allein auf die Art, die Veränderungszeichen zu gebrauchen, deren sich der H. S. und seine Freunde bedienen. Nach der in meinem Entwurf angezeigten Art finden sie nicht statt, wie H. S. solches leicht einsehen wird. Da man nun eine Art, die Veränderungszeichen zu gebrauchen, wählen kann, die man für die beste hält, und des H. S. seine nicht die beste, wie ich gleich beweisen werde, so siehet man leicht, daß ces, fes &c. Dinge sind, die nichts reelles und beständiges zum Grunde haben, sondern auf einen bloßen Zeichen- und Sylbenkram herauslaufen. —

fen. — Daß aber des H. S. Art nicht die beste sey, solches will ich nur in einem Exempel zeigen. Man soll z. E. ein Stück aus G Dur, worinn wir ein außerordentlich Kreuz vor c setzen wollen, in F Dur transponiren d. i. es soll eine jede Note und also auch das c mit seinem Kreuz um einen Ort niedriger rücken. Mit meiner Art, da ich mir alle Haupttöne entweder wie C Dur oder A Moll vorstelle und alle Abweichungen von den darinn vorkommenden gangbaren Tönen in die Höhe mit Kreuzen, und in die Tiefe mit Been, die Aufhebung derselben aber mit Wiederrufungszeichen andeute, kömmt dieses genau überein. Ich setze für die aus c in b transponirte Note ein Kreuz, so heißet sie h. Herr S. aber muß hier, wenn er h haben will, nicht wie ihm das Original vorschreibet, vor die Note b ein Kreuz, sondern ein Wiederrufungszeichen setzen. Anstatt also, daß ihm das Transponiren nur aufgibet, die ordentliche Vorzeichnung zu ändern, so muß er nach seiner Art auch die außerordentlichen Aenderungen vornehmen. Sie ist also mehreren Unbequemlichkeiten unterworfen, und folglich schlechter als meine.

Ich muß den geneigten Leser um Verzeihung bitten, daß ich mich hieben so lange aufgehalten. Es ist meine Art nicht, in Kleinigkeiten gelehrt zu seyn. Da aber Hr. S. diejenigen für die elendesten Musikverständigen ausposaunet, die sein ces, fes &c. nicht annehmen, so habe ich für nöthig gehalten,

halten, ihm das Gegentheil so viel als möglich zu beweisen.

Beantwortung der 20sten Anmerkung des Herrn Selamintes über den 5ten §. des Anhangs zum Entwurf ic. den Generalbaß zu spielen. Siehe III Band 3tes Stück der historisch kritischen Beyträge, S. 262.

In diesem 5. §. des Anhangs sage ich, daß es 21 Tonarten giebet. Hr. S. kann sich darinn nicht finden. Er nimmt andre in Praxi so wol als in der Theorie geschickte Musikos zu Hülfe. Alle diese zusammen können nicht einmahl verstehen, was das heißen soll: 2 halbe Töne mit 5 ganzen Tönen versehen. Sie können auch bey aller ihrer Praxi und Theorie nicht begreifen, wo die 21 Tonarten herkommen sollen; da dieselbe doch in Praxi alle Augenblick vorkommen, und zum Theil schon bey den alten Griechen nichts neues sind. Ich muß ihnen nur das unerforschliche Geheimniß entdecken. Ich werde mich hier der hieroglyphischen Art für einen ganzen Ton 1, und für einen halben 1/2 zu setzen mit Vortheil bedienen können. Hier sind die 21 Tonarten. Mehrere sind in der chromatischdiatonischen Tonordnung nicht möglich.

378 VII. Schreiben des Hrn. Weitzlers

1) I I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$ Jonicus	8) I $\frac{1}{2}$ I I I I $\frac{1}{2}$
2) I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$ I Dorius	9) $\frac{1}{2}$ I I I I $\frac{1}{2}$ I
3) $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$ I I Phrygius	10) I I I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$
4) I I I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ Lydius	11) I I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I
5) I I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I Myxolydius	12) I I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I
6) I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I I Aeolius	13) I $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I I
7) $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I I I Nothus	14) $\frac{1}{2}$ I $\frac{1}{2}$ I I I I
	15) $\frac{1}{2}$ I I I I I $\frac{1}{2}$
	16) I I I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
	17) I I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I
	18) I I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I
	19) I I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I
	20) I $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I I
	21) $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I I I

Ein jedes Intervallum, das in der chromatischdiatonischen Tonordnung vorkommen soll, muß vom Grundton an bis zur Octave in einer von diesen 21 Tonarten liegen, weil ausser denselben keine Arten der chromatischdiatonischen Tonordnung mehr möglich sind (S. 4. im Anhang) wo doch gesetzt wird, daß das Intervallum zur chromatischdiatonischen Tonordnung gehören soll. Z. E. in A Moll liegt die mangelhafte Terz gis-b in der 21sten Tonart $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I I I I I gis a b c d e fis gis und ist daher rechtmäßig d. i. sie findet in der vor allen andern Tonordnungen angenommenen chromatischdiatonischen statt. Hingegen liegt in D Moll die mangelhafte Septim cis-b in keiner von diesen Tonarten sondern es kommen, wenn man vom Grundton zur Octave steigt, wider den Begriff der chromatischdiatonischen Tonordnung drey halbe, nur drey ganze und ein andert-

halbiger

halbiger Ton vor $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ ($1\frac{1}{2}$) in Buchstaben cis, d, e, f, g, a, b, cis. Sie ist also unrechtmäßig,

d. i. sie gehört nicht zur einmahl angenommenen Tonordnung, sondern in eine andre, wo auch anderthalbige Töne vorkommen können. In der chromatischdiatonischen Tonordnung sind nur halbe und ganze Töne Mode. Will man diesen Grund in Beurtheilung der Rechtmäßigkeit und Unrechtmäßigkeit der Intervalle nicht gelten lassen, so getraue ich mir zu behaupten, daß c - e eine Quint und fis - c eine Terz seyn könne (die Tonart sey nemlich: $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ ($1\frac{1}{2}$) ($1\frac{1}{2}$) oder $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ ($1\frac{1}{2}$) ($1\frac{1}{2}$) oder c cis d dis e fis a c) Ja man kann alsdenn in c cis d dis e fis a c

der Lehre von den Intervallen das unterste nach oben kehren. Man muß aber wohl merken. Ich setze hier nur die Bedingung: wenn man es nicht gelten lassen will, daß alle rechtmäßige Intervalle nothwendig in einer der 21 Tonarten liegen müssen: alsdenn kann man keine gründliche Theorie von den Intervallen behaupten. Denn nicht gelten lassen und nicht wissen sind zweyerley. Dieses mag ein Exempel von dem Einfluß der 21 Tonarten in die Theorie seyn.

Weitzler.

Gedanken von den Tönen.

Töne sind Theile eines aufgelösten Schalles, oder sie verhalten sich zum Schalle, wie die Farben zum Lichtstrahl. Ich glaube, wer sich einen an-

dem Begriff von den Tönen machet, der darf sich mit nichts weniger, als mit dem Glücke schmeicheln, ihr Bild richtig getroffen zu haben. Man lasse uns alles in einer Musik betrachten, worauf ein Tonverständiger Achtung zu geben Recht hat; muß es nicht alles eine Eigenschaft, ein Umstand vom Schalle seyn? Ist es dieses nicht, so ist es auch nicht Musik. Es wird nur die Schaaale oder die Einfassung davon seyn. Es gilt einem Tonverständigen gleich viel, ob er eben den Ton von einer beschmutzten oder saubern Flöte höret, wenn nur weder das eine noch das andre einen Einfluß in den Ton selbst hat. Das Gesicht mag an einem Sänger, der die Verwegenheit vorstellen soll, noch so verwegne Geberden wahrnehmen, so wird er dem Gehör doch nur alsdenn ein Gnüge thun, wenn der Schall verwegen klingt. In dem Schalle muß also alles gesucht werden, was man zur Musik rechnen will. Er ist der Stoff, darinn die Tonkunst arbeitet, daraus sie ihre Maschienen verfertiget. Da nun die Töne, wie bekant, alles sind, woraus eine Musik zusammen gesezet wird, so kann es uns nicht fremde klingen, daß die Töne die Theile eines Schalles seyn müssen.

Es giebt wesentlich unterschiedene Arten der Töne. Ich berufe mich hier auf die mancherley Arten der Musiken, deren wesentlicher Unterscheid handgreiflich ist. Eine Zusammensetzung von Tönen, wobey man die Absicht hat, das
Gehör

Gehör zu vergnügen, heißt eine Musik. Sie verdienet wenigstens diesen Namen, wenn er ihr auch nicht allemahl bengelegt wird. Denn ich weiß nicht, ob man die Absicht, das Gehör zu vergnügen, ohne Töne und ohne ein Gebäude daraus gemacht zu haben, erhalten kann. Und ich weiß auch nicht, ob man eine solche Zusammenfügung von Tönen, die nicht etwa nur als Zeichen dienen, sondern als Töne an sich vergnügen sollen, etwas anders als eine Musik nennen kann. In so fern also die Poesie dem Gehör durch kurze und lange Töne Eindrücke machen soll, in so fern ist sie eine Musik. In so fern eine Rede solches durch die Töne der Buchstaben thun soll, ist sie ebenfalls eine Musik. Der Musik der hohen und tiefen Töne macht diesen Namen niemand streitig. Ich suche hier nur zu behaupten, daß die ersteren Musiken Schwestern von der letztern sind. Sie sind aber auch nur Schwestern. Kenner aller dreien empfinden zur Gnüge den Unterscheid unter einer Musik, die in der Poesie vergnüget, unter der Musik, die eine Rede angenehm machet, und unter der eigentlich so genannten Musik. Gesezt nun, daß kein wesentlicher Unterscheid unter den kurzen und langen, hohen und tiefen, und den Tönen der Buchstaben wäre; gesezt daß diese Ausdrücke nur verschiedene Eigenschaften oder Stellungen eines Tones anzeigten, würde man mehr als eine Art der Musik haben? Würde es alsdenn mit der Musik nicht nur eine solche Bewandniß haben, als mit

382 VII. Schreiben des Hrn. Weißlers

einer Melodie, die erst mit der Kähle, nachher mit der Flöte und endlich mit der Geige gemacht würde? Man würde alsdenn eben so wenig wesentlich verschiedene Arten von Musiken zählen, als man wesentlich verschiedene Bilder hätte, wenn man dasselbe Gemählde bald mit grünen, bald mit rothen, oder blauen Gläsern überzöge. Wir fühlen unter den drey angeführten Arten der Musik einen ganz andern Unterscheid. Es müssen also wesentlich verschiedene Töne vorhanden seyn. Wenigstens müssen sich die hohen und tiefen von den kurzen und langen, und beyde von den Tönen der Buchstaben wesentlich unterscheiden. Die erstern werde ich mathematische, die mittlern poetische, und die letztern physische nennen. Geschicktere Benennungen verspreche ich mit Dank anzunehmen. Man kann die Noten, die man zu diesen Arten der Töne findet, zum Ueberfluß als Gründe von dem wesentlichen Unterscheid der Töne ansehen. Die Noten der mathematischen sind bekannt. Die Noten der poetischen sind diese — \cup ; der physischen die Buchstaben und Enlben, als p, r, o, ic. So wenig man aber zu allen möglichen mathematischen Tönen Noten findet, so wenig darf man sich wundern, daß die Noten der physischen und poetischen Töne in keiner größern und bestimmtern Anzahl vorhanden sind. Ein anderer etwas wichtiger Grund kann es seyn, daß diese drey Arten der Töne ihre Tonordnung haben, d. i. eine gewisse Anzahl von Tönen, daraus ihre Musiken herge-

hergenommen sind. Die Tonordnungen der mathematischen Töne sind die chromatischen und diatonischen. Die Tonordnungen der poetischen sind die Metra, und der physischen die Wörter einer Sprache.

Was die kurzen und langen Töne, der Dauer nach, betrifft, so bin ich zweifelhaft, ob ich sie für eine besondre Art der Töne, oder nur für eine Bervielfältigung eben desselben Schalles halten soll. Ich zweifle, ob eine Art der Musik vorhanden ist, darinn man seine Hauptabsicht auf die kurzen und langen Töne der Dauer nach richtet. Unter den Stücken der mathematischen Tonkunst könnte man sich wohl dergleichen einbilden. Ich glaube aber, daß der Beweis davon sehr schwer seyn würde. Auch Tonordnungen weiß ich dazu nicht zu finden, ob sie gleich ihre Noten haben. Ich muß dieses wenigstens auf eine andre Zeit zu untersuchen aussetzen, oder es andern auszumachen überlassen.

Ehe wir noch die Töne etwas näher kennen lernen, so will ich nur noch einmahl erinnern, daß in jedem Schalle alle drey Arten der Töne beisammen sind. Es kann uns daher auch nicht fremde vorkommen, wenn wir in jeder besondrer Art der Musiken alle drey Arten der Töne zugleich antreffen. Eine Rede hat eben so wohl als eine Poesie, und eine andre so genannte eigentliche Musik, mathematische, poetische und

384 VII. Schreiben des Hrn. Weizlers

physische Töne. Der Unterscheid liegt darinn, daß man sein Augenmerk in einer Rede zu fördern und fürnehmlich auf die physischen, in der Poesie auf die poetischen, und in der eigentlichen Musik auf die mathematischen richtet; nächst diesen aber nur auf die übrigen siehet. Es verhält sich hiemit nicht anders als mit den Farben in einem Lichtstrahl. Es ist außer Streit, daß alle Farben in einem Strahl beisammen sind. Es fällt aber nach Gelegenheit der Umstände nur diese oder jene Farbe ins Auge, die andern Farben werden zwar auch gesehen, aber nur dunkel, sie werden nicht recht erkannt. Mahler erhöhen oft eine Farbe vor der andern. Die andern werden auch bemerkt, aber nicht so stark. Eben so bedient sich ein Redner zu seiner Absicht der physischen Töne. Bald lassen sie sich wie ein Donner, bald wie ein angenehmes Rieseln, bald rauschend, bald sanft hören. Auf diese giebt der Zuhörer am mehresten Achtung. Auf diese muß der Redner zuerst sehen. Der Redner bedient sich der poetischen und mathematischen Töne; die erstern stecken in dem Numerus; die letztern unterscheiden ihn von einem Saalbader, der in eben demselben mathematischen Tone spricht. Auf diese giebt der Zuhörer entweder nicht so sehr Achtung, oder sie rühren ihn nicht so sehr.

Ich muß hier das Urtheil verbitten, daß ich eine physische Musik für die Absicht eines Redners hielte. Dieses kommt mir nicht in den Sinn.

Sinn. Die physische Musik ist in einer Rede nur ein Mittel zu einem höhern Zwecke, zur Ueberredung der Zuhörer. Diese muß durch Gründe erhalten werden. Die Musik in der Rede aber muß die Gründe unterstützen. Ist nun die physische Musik gleich nur ein Mittel, und, wie Geschichte und Erfahrung lehren, ein geschicktes Mittel zum Endzwecke des Redners, so bleibt sie doch eine Musik. Mehr habe ich hier nicht nöthig. Und ein Redner muß aus einem so geschickten Mittel allemahl eine Nebenabsicht machen, darauf er gewiß vorzüglich zu sehen hat. Auf eine ähnliche Art will ich auch von der Poesie verstanden seyn. Die mathematische oder eigentlich so genannte Musik hat keine höhere Absicht, als eine Musik zu seyn; die Musiken in der Rede und Poesie aber haben die Absicht, einen höhern Zweck zu befördern. Daher mag es auch gekommen seyn, daß man jene allein für eine Musik gehalten hat.

Ich habe zwar von den Tönen schon unterschiedenes gesagt. Ich habe aber noch mehr zu sagen, ehe ich hoffen kann, mich deutlich genug erklärt zu haben. Die mathematischen Töne sollen den Anfang machen. Soll ich die Wahrheit sagen, so sind es diese, die hohen und tiefen Töne, die man allein für Töne erkannt hat. Man kann solches am besten daraus abnehmen, daß ein Ton bishero so beschrieben worden, als ein mathematischer beschrieben werden soll. Man

spricht: Ein Ton entstehet, wenn man zween Schälle gegen einander hält und bestimmen kann, was für ein Unterscheid in Ansehung der Höhe und Tiefe zwischen ihnen ist. In dieser Beschreibung lieget der Unterscheidungspunct des einen mathematischen Tones vom andern, und verdienet daher höchstens nur den Namen einer Beschreibung und nicht einer Erklärung. Eine andre Beschreibung vom mathematischen Ton kann folgende seyn. Er ist dasjenige, was sich in einem Schall verändert, wenn z. E. eine klingende Sante straffer angezogen wird; je straffer man sie anziehet, desto höher und feiner, je mehr man sie aber nachlässet, desto tiefer, gröber und niedriger wird der mathematische Ton. Eine Sacherklärung davon ist ziemlich schwer. Vielleicht behauptet sich folgende. Ein mathematischer Ton ist in Schall, insofern man den Raum höret, in dem der Schall entstehet. Dieses scheint der Erfahrung gemäß zu seyn, die uns lehret, daß große Blasinstrumente, und längere und schlaffere Santen, die einen größern Schwung haben, niedriger klingen, als andre, an denen wir das Gegentheil finden. Die alte Meynung, daß die Anzahl der Vibrationen, Bebungungen &c. in gleicher Zeit den Unterscheid der hohen und tiefen Töne bestimme, läßt sich allein dadurch widerlegen, daß eine jede Vibration und Bebung &c. schon an sich ein Schall ist, und folglich muß darinn auch schon ein mathematischer Ton vorhanden seyn. Eine mit Lappen gedeckte Glocke hat keine

Bebun-

Bebungen und wenn man anschlägt, giebt sie doch einen mathematischen Ton von sich, ob er gleich nicht helle ist.

Einen poetischen Ton nennet man den Nachdruck, mit welchem sich ein Schall hören läset. Man nehme das Wort Gebet (preces). Wenn man untersuchen wird, warum die erste Sylbe kurz und die andre lang ist, so wird der Grund dieser seyn, weil man der Sylbe Ge einen geringern und der Sylbe bet einen stärkern Nachdruck giebet. So wie daher der Nachdruck verschieden, so sind auch die poetischen Töne von einander unterschieden. Und so wie wir immer höhere und tiefere mathematische Töne haben, so hat man auch immer längere und immer kürzere poetische Töne. Wenn daher zween Töne lang sind, so kann der eine länger seyn, nemlich in Ansehung eines dritten kurzen Tons u. s. w. Ich glaube, daß man dieses merken müsse, wenn man die Schönheit des Sylbenmaasses der Lateiner und anderer untersuchet, die viele lange Sylben nach einander brauchen. Eine andere Erklärung vom poetischen Ton ist folgende. Der poetische Ton ist ein Schall, in sofern man die Kraft höret, mit welcher der Schall verursacht wird. Die erstere Erklärung rechtfertiget diese. Man muß die poetischen Töne nicht mit den kurzen und langen, der Dauer nach, verwechseln. Diese machen nach der alten Meynung die Quantitatem extrinsecam, jene aber die Quantitatem intrinsecam aus.

Es ist daher auch nichts neues, daß unter zween Tönen, die gleich lange dauern, der eine ein langer, und der andre ein kurzer poetischer Ton ist. Es wäre besser, wenn man die poetischen Töne nicht in lange und kurze, sondern lieber in starke und schwache eintheilte. Sonsten bemerkt man, daß besonders auf Blasinstrumenten ein merklich längerer poetischer Ton, einen höhern mathematischen verursacht, ein kürzerer oder schwächerer ihn wieder erniedriget. In jenem Fall hat die Materie des Schalles nicht Zeit, sich bey der Entstehung desselben in einen weitem Raum auszubreiten, als in diesem.

Physische Töne sind alle Sylben und Buchstaben, die man ausspricht, und alles was denselben ähnlich klingt, als Sausen, Knarren, Bellen, Rieseln, Singen ꝛc. Sie sind dasjenige unterschiedene was man empfindet, wenn man eben denselben mathematischen und poetischen Ton auf zwey verschiedenen Instrumenten z. E. auf einer Flöte und Geige hören läset. Der Lauten- Flöten- Violinen- Santen- Glockenklang, und andre sind lauter Arten der physischen Töne. Kurz, ein physischer Ton ist ein Schall, in sofern man dasjenige darinn höret, was die Ursachen dem Schall von ihrer physischen Beschaffenheit mitgeben. Nachdem also die Ursachen verschieden sind, ja nachdem verschiedene Ursachen zugleich einen Schall hervorbringen, nachdem sind auch die physischen Töne verschieden. Diesen Ton
verstan-

verstanden die Alten unter der Qualitate toni s. soni. Einige physische Töne leiden nur eine gewisse Anzahl mathematischer oder poetischer Töne. Z. E. das Falset oder die Fistel, die auch von der ordentlichen Stimme im physischen Ton verschieden ist, erstreckt sich nur auf eine gewisse Höhe und Tiefe. Dieses mag für dieses mahl dasjenige seyn, was ich von den Tönen besonders habe sagen wollen.

Ueberhaupt kann man noch merken, daß nicht in jedem Schalle alle Arten der Töne gleich stark zu vernehmen sind; besonders pflegt der mathematische schwach zu seyn, wenn er nicht durch Bebung, Vibrationen &c. verstärkt und künftlicher gemacht wird.

Was den Nutzen dieser Abhandlung betrifft, so überlasse ich dem geneigten Leser, ihn zu untersuchen. Ich bin für mein Theil versichert, daß man die ersten Kunstwörter der Grammatik, Dicht- und Sprachkunst, wie auch viele Wörter in der Musik selbst nicht recht erklären könne, wo man diesen Unterscheid der Töne nicht weiß.

Da die Musik eine Wissenschaft der Töne ist, und ich hier von den Tönen überhaupt handele, so wird es vielleicht nicht ohne Nutzen seyn, einen Entwurf von der Eintheilung der musikalischen Wissenschaften zu machen. Die Töne gründen sich auf den Schall, und folglich ist die Schall-

wissen-

wissenschaft der Grund von der Musik. Die Schallwissenschaft kann theils auf der physikalischen, theils auf der mathematischen Seite betrachtet werden. Jenes giebt die Schalllehre, welche von dem Ursprunge, den natürlichen Eigenschaften und Wirkungen des Schalles handelt: Dieses ist die Akustik, welche die Gesetze des Gehörs und die Aufgaben abhandelt, wie man vermittelst des Schalles, und der Töne Grössen messen kann. Diefen folgt die allgemeine Tonwissenschaft, welche von den Tönen, Tonordnungen, Musiken, von ihrer Schönheit, Harmonie, Grösse und dem Geschmack überhaupt handelt. Sie ist die Metaphysik der Töngelchrten. Nun kann man die Lehre von den Tönen nach ihren Arten in die physische, poetische und mathematische Tonlehre abtheilen. Die mathematische Tonlehre aber müste ihres großen Umfangs wegen in die theoretische und practische eingetheilet werden, und nicht, wie mich ein Gegner lehren will, in die Theorie und Praxin. Auch die practische Musik hat Theorie und Praxin, so wie die practische Philosophie. Regeln wissen, heist Theorie und sie wirklich ausüben, heist Praxis. Zur theoretischen Musik gehöret die musikalische Mathematik, und die harmonische Tonlehre. Die erstere bestehet aus der Arithmetik, Geometrie und der musikalischen- oder Instrumentenbaukunst. Die letztere kann folgende Theile haben 1) die Grundlehre, welche von den generibus, modis und intervallis, und Zeichen handelt, 2) der Generalbass; welcher

welcher die Töne im Zusammenklingen, und 3) die Melologie, die sie im Nacheinanderklingen betrachtet. Die practische Musik hat zween Theile; die Sekunst, welche die Kunstgriffe und Hülfsmittel, wie auch die Aufgaben abhandelt, Melodien, und zwey und dreystimmige zc. Stücke zu machen; die Ausführungskunst lehrt die Melodien und Stücke singen und spielen. Sie kann in die allgemeine und besondre eingetheilet werden. Jene handelt allgemeine Regeln ab, die sich für alle Instrumente schicken, diese aber besondre Regeln für ein jedes Instrument.

Ich überlasse es eines jeden Freyheit, diesen Entwurf zu beurtheilen, zu billigen und zu verworfen. Ich tadle damit nicht die Eintheilungen andrer Musikverständigen, denen man ihre Ordnung nicht absprechen kann. Zum Schluß will ich die ganze Eintheilung in folgender Tabelle vorstellen:

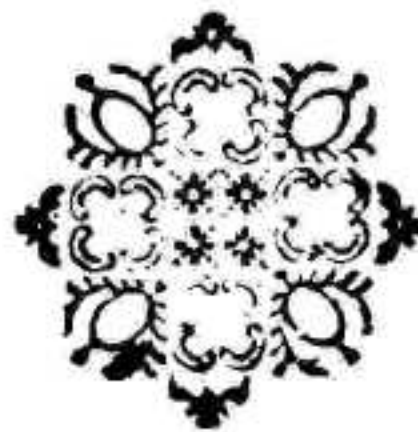
I. Schallwissenschaft

- 1) Schallehre
- 2) Akustik.

II. Allgemeine Tonwissenschaft

- 1) Die poetische Tonlehre
- 2) Die physische
- 3) Die mathematische
 - A) Die theoretische math. Tonlehre
 - a) Die musikalische Mathematik
 - α) Arithmetik
 - β) Geometrie
 - γ) Instrumentenbaukunst
 - b) Die harmonische Tonlehre
 - α) Die Grundlehre
 - β) Der Generalbaß
 - γ) Die Melologie
 - B) Die practische mathem. Tonkunst
 - a) Die Sefkunst
 - α) Die Lehre von den Kunstgriffen
 - β) Die Melopoesie
 - γ) Die Synzigiopoesie
 - b) Die Ausführungskunst
 - α) Die allgemeine
 - β) Die besondre.

Weizler.



Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Fünftes Stück.



Berlin,

Verlegers Gottlieb August Lange.

1759.

Inhalt

des fünften Stückes.

- I. Vermischte Sachen.
- II. Beitrag zu des Hrn. Professor Delrichs historischen Nachricht von den academischen Würden in der Musik, von dem Herrn Legationsrath von Mattheson.
- III. Zweyte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.
- IV. Zweyte Fortsetzung der Nachricht von den Opern in Berlin.
- V. Abhandlung von den Liedern der alten Griechen, aus dem IX. Bande der Histoire de l'Academie des Inscriptions & belles - lettres des Herrn de la Nauze vom Herrn Ebert übersetzt.



I.

Vermischte Sachen.



Berlin. Hieselbst erscheint seit dem 23 Junius dieses Jahres 1759. in Birnstielschem Verlage eine musikalische Wochenschrift unter dem Titel: **Kritische Briefe über die Tonkunst.** Die Absicht der Herren Verfasser ist, allerhand practische und theoretische Wahrheiten aus dem Reiche der Tonkunst kritisch vorzutragen, und die bisher herausgekommenen Stücke zeigen, daß sie solches mit ziemlicher Freymüthigkeit thun. Wir wünschen, daß sie in eben diesem Ton beständig fortfahren, und ihre Kritiken nicht bloß auf mittelmäßige Scribenten und Musiker, sondern auf diejenigen hauptsächlich ausdehnen mögen, die mit ihren Werken oder Ausarbeitungen einiges Aufsehen in der Welt machen. Viele dieser Herren pflegen insgemein aus einer verstellten Bescheidenheit, die nichts anders als eine Wirkung des größten Stolzes ist, alles Lob zu verbitten. Aus einer verstellten Bescheidenheit?

Allerdings, und dieses erhellet daraus, weil sie bey dem geringsten Tadel ihrer vermeinten Vollkommenheiten aufs empfindlichste gerühret werden. Wenn ihnen also der Tadel mißfällt: so sollte es ihnen ja angenehm seyn, gelobet zu werden! ja wohl; aber nur alsdenn, wenn das Lob größer ist, als sie es verdienen. Wenn sie also nicht durch alle Prädicamente erhoben werden: so murren sie; so schimpfen sie auf die Schriftsteller; ja so ist es ihnen lieber, von ihrem Barbier und Paruckenmacher, als von Männern ein Bravo zu erhalten, die öfters einen größern Umfang von Einsichten besitzen, als sie selber. Solche närrische Leute giebt es unter den von sich eingenommenen Virtuosen; und solche alberne Geschöpfe verdienen eine Züchtigung.

Die kritischen Briefe, wovon hier die Rede ist, werden allezeit an berühmte Ausüßer, Kenner und Liebhaber der Tonkunst adressirt, und jedes wöchentliche Stück wird zum Vergnügen einiger Personen, entweder mit einer Ode zum Singen bey dem Clavier, oder mit einem kleinen Clavierstücke begleitet. Der erste Brief, worinnen die Verfasser sich schildern, und zugleich Nachricht von ihrem Vorhaben geben, ist an den Hrn. Leopold Mozart in Salzburg. Der zweyte Brief, worinnen diejenigen Musiker lächerlich vorgestellet werden, die zwar lesen können, aber nicht mit Verstand ein Buch zu lesen und zu beurtheilen im Stande sind, ist ein eingeschickter Aufsatz an die Verfasser. Der dritte
Brief

Brief ist an den Hrn. Advocaten Christian Gottfried Krause in Berlin. Es wird in selbigem gezeigt, daß die gute musikalische Ode kein so geringes Ding ist, als sich viele einbilden; daß man aber auch nicht so viel Wesen davon machen müsse, als einige, besonders angehende Componisten, zu thun pflegen. Die Verfasser versprechen, alle bisher herausgekommene Oden-sammlungen, der Poesie und Musik nach, in der Folge dieser Blätter nach und nach zu recensiren, und die Regeln zur Verfertigung einer guten Ode aus den Fehlern der schlechten, und aus den Schönheiten der guten Ode herauszuziehen, und solche dem Publico zur weiteren Prüfung vorzu-legen. Der vierte Brief ist an den Herrn C. P. E. Bach in Berlin, und enthält eine kurze Beurtheilung des Sorgischen Systems in der Harmonie. Weil ich selbst den dieser Sache interessirt bin: so überlasse ich das Urtheil davon der Welt. Ich verlange nicht in mei-ner Sache Richter und Partie zu seyn, wie der Hr. Sorge in der seinigen. Der fünfte Brief ist an den Herrn D. und Professor Johann Carl Conrad Delrichs in Stettin, und han-delt von den Vorzügen eines Organisten vor dem Clavieristen. Der sechste Brief, worinnen eine gewisse zwenstimmige Fuge vom Hrn. Johann Philipp Kirnberger kritisirt wird, ist an die Gesellschaft eingeschickt. Im siebenten Briefe an den Herrn Christoph Nichelmann in Berlin wird zum Plane einer kleinen auserlesenen Biblio-

theck der Music der Anfang gemacht. Es soll dieser Plan nicht aus einem trocknen Bücherverzeichnis bestehen, sondern die dazu ausgesuchten Schriften werden allezeit kürzlich beurtheilet. Im achten Briefe an den Herrn Johann Georg Hofmann zu Breslau wird erstlich das System des Hrn. Rameau von der Harmonie in einem abgekürzten Auszuge erklärt, und hernach ein Kriegesmanifest des Hrn. Sorge, worinnen derselbe eine neue Anleitung zur Känntniß der Harmonie ankündigt, deßwegen bekannt gemacht, damit der Hr. Sorge desto mehr Pränumeranten bekommen, und in den Stand gesetzt werden möge, so viel eher mit seinen neuen Entdeckungen in der Welt zu erscheinen. Ich sehe selbigen mit Verlangen entgegen, um sie entweder zu bewundern, oder sie zu belachen. Wenn der Hr. Sorge übrigens in gedachtem Manifest, aus einem gewissen Briefe an ihn einen Auszug zum Vorschein bringt, und diesen Brief auf die Rechnung eines gewissen großen Mannes setzt: so scheint mir dieses Verfahren ein wenig indiscret zu seyn. Ich wollte wetten, daß dieser große Mann etwas schwürig hierüber werden dürfte, wofern es derjenige ist, den jedermann in hiesiger Gegend dafür hält. Ich will aber diesem großen Manne wohlmeinend rathen, in seinem Briefwechsel inskünftige etwas behutsamer zu seyn. Es ist noch nicht aller Tage Abend kommen, und er könnte noch das Misvergnügen haben, zu sehen, daß sein Character, welches anho nur einer gewissen

gewissen Anzahl von Personen bekannt ist, aus seiner eignen Hand, und aus verschiedenen Begebenheiten, der Welt bekannt gemacht würde. Wie weit würde er alsdenn von seiner Größe herunter gesetzt werden? Woraus selbiger endlich schließen muß, daß ich an der Bibliothek der schönen Wissenschaften arbeite, ist mir unbekannt. Da mir aber der Sorgische Hr. Correspondent in diesem Stücke zu viele Ehre anthut: so will ich ihn hiemit belehren, daß er sich in seiner Muthmaßung hintergeht.

Im neunten Briefe, der an den Herrn Kammersecretär Johann Friedrich Gräfe, in Braunschweig, gerichtet ist, wird nach dem Hrn. Raguenet von dem italiänischen und französischen Geschmack in der Musik gehandelt.

Der zehnte Brief, an den Herrn Leonhard Kochius, Königl. Hosprediger in Potsdam, enthält einen Auszug des Sorgischen Systems in der Harmonie. Im eilften Briefe an den Herrn Friedrich Wilhelm Zacharia in Braunschweig, wird der Plan einer musikalischen Bibliothek fortgesetzt. Das sind die bis izo herausgekommenen Briefe, deren Fortsetzung wir sehr wünschen.

2. Berlin. Wir haben hieselbst am 8ten August dieses Jahres 1759. das Unglück gehabt, den großen Tonkünstler, den berühmten Königl.

Capellmeister, Herrn Carl Heinrich Graun, durch einen unvermutheten frühzeitigen Tod zu verlihren. Was für ein Verlust für die Kirche, die lyrische Bühne, und Kammer, Orter, wo unser Graun allezeit gleich vortreflich, und ein Muster des Geschmacks, des Gesanges, der Ordnung, der schönen Ordnung, war! Wer ein außerordentliches Talent, und eine mit selbigem gepaarte seltne Bescheidenheit und Höflichkeit zu schätzen weiß, muß bey dem Grabe unsers deutschen Amphions aufs empfindlichste gerühret werden. Ich hoffe, den Verehrern der Verdienste mit nächstem eine Lebensbeschreibung dieses so großen Geistes, als würdigen Weltbürgers, liefern zu können, und habe unterdessen das Vergnügen, ihnen folgende poetische Gedanken einer unbekanntem geschickten Feder auf seinen Tod gemein zu machen:

So früh stirbt Graun! sobald verläßt die Seiten
Der Vater unsrer Harmonie!
Um dessen Sarg die Musen Tränen weiten,
Graun, unser Liebling, stirbt so früh!
Wenn er im Schmerz der klagenden Cantate
Die Violine winnern ließ,
Und jeder Strich, der sich der Sante nahte,
Das Herze wie ein Dolch durchstieß;
Wenn, um den Tod des Ewigen zu feyern,
Der Ton der Orgel zitternd klang,
Und Gottes Sohnes Leyden zu erneuern,
Die Kunst recitativisch sang;

Wenn

Wenn Gottes Pracht in dem Te Deum tönte,
 Von allen Lippen überfloß,
 Sie zu dem Chor der Seeligen gewöhnte,
 Und Andacht in die Herzen goß;
 Wenn die Musik mit feurigen Gedanken,
 Begeistert im Concert gestrahlte,
 Und wenn ein Lied in wenger schweren Schranken
 Den jugendlichen Scherz gemahlte;
 Wenn seinem Wink im Wettstreitsaal der Künste (*)
 Ein Heer von Musen folgsam war,
 Und jeder Sieg der lieblichsten der Künste
 Der Tonkunst neuen Schmuck gebahr:
 Denn riß er den, der sonst nicht fühlen konnte,
 Zur heftigsten Bewundrung hin,
 Und wer sich sonst mit Regungen verschonte,
 Ward hier Gefühl und lauter Sinn.
 Wer will um den nicht patriotisch klagen,
 Den Friedrich, den die Welt geehrt?
 Zu seinem Ruhm wird man in spätesten Zeiten sagen:
 Ja Graun, du warst der Thränen wehr.
 Klagt dich der Held, so fließt dein Lob geschwinder
 Von jedes Kenners Mund herab.
 Die Grazien, der Tonkunst holde Kinder,
 Streun treue Blumen auf dein Grab.

Bb 4

3) Stettin.

(*) — — — — ce palais magique,
 Où les beaux vers, la Danse, la Musique,
 L'art de tromper les yeux par les couleurs,
 De cent plaisirs, font un plaisir unique.

Voltaire.

3) Stettin. Als der Geburtstag Sr. Majestät, des Königs, dieses Jahr einfiel: so hatte bereits Sonntags vorher das Königl. akademische Gymnasium zu Stettin durch einen seiner berühmten Lehrer, Herrn Johann Achatius Felix Bielke, der Gottesgelahrtheit und Weltweisheit Doctor ic. zur würdigen Feyer dieses höchst-wünschten Tages, vermittelt eines öffentlichen Anschlags eingeladen; dieser Tag aber selbst wurde auf das feierlichste unter den eifrigsten Wünschen für das Wohlergehen unsers Monarchen begangen. Nach drey Uhr, Nachmittags, nahm diese öffentliche Feyer auf dem Büchersaale des akademischen Gymnasii ihren Anfang, woselbst Herr D. Bielke in einer befallswürdigen Rede den sichern Satz: Daß die Nachwelt die würdigste Lobrednerin **Friedrichs des Großen** seyn werde, einer hohen, vornehmen und gelehrten Versammlung vortrug. Sowohl vor als nach der Rede ward gewöhnlichermassen musiciret. Gegen Abend hörte man viele Freudenschüsse aus den Canonen, wodurch gleichsam die nachfolgende Feyer dieses glücklichen Tages angedeutet wurde. Seine Durchlauchten, der gnädigste und verehrungswürdigste Gouverneur, geruheten der auf dem Landhause zwischen fünf und sechs Uhr geschehenen sehr zahlreichen Versammlung des hiesigen Adels beyderley Geschlechts benzuwohnen, allwo zuförderst ein sowohl der Poesie als der Musik nach sehr wohlgelesenes und durch den Druck gemein gemachtes Sinn-
gedichte

gedichte aufgeführt wurde. Da solches von einem geschickten Officier, von welchem man schon andere sehr schöne Proben in den Werken des Wises und der Dichtkunst gesehen hat, dem Herrn von Aderkass, Hauptmann bey dem Grenadier-Bataillon von Köller, abgefasset; durch die reizende Stimme der ältesten Fräulein von Perard aber gesungen, und von dem geschickten Herrn Organisten Wolf die Musik dazu verfertigt worden: so kann man sich leicht das große Vergnügen vorstellen, welches bey jedermann dadurch entstand. Hierauf ward ein großer Ball eröffnet; hernach um 9 Uhr an vielen Tafeln gespeiset, und sodenn wiederum der Ball bis an den Morgen mit einem allgemeinen Vergnügen fortgesetzt.

Die schöne Fräulein von Perard ist eine Schwester des jungen Herrn Friedrichs von Perard, von welchem schon in diesen Beyträgen, I. Band, 5tes Stück, Seite 476. Meldung geschehen ist. Es war selbiger den 23 August 1742. in Stettin geboren, und gieng schon im Julius 1756. als Fahnjunker unter das damalige Amstelsche, nachhero Geistliche, iho Queistliche Regiment. Den 22. November 1757. traf ihn das Unglück, in der Schlacht bey Breslau verwundet und gefangen zu werden, und starb er an seinen Wunden den 4 Januar 1758. zu Schletau in Mähren, alt funfzehn Jahr, vier Monath und sieben Tage. Er hatte eine besondere Fähigkeit zur Tonkunst, und es unter der Anführung

seines erfahrenen Lehrers, des Herrn Wolf, sowohl auf dem Clavier, als in der Singmusik bereits weit gebracht. Sein General, der verehrungswürdige Herr Baron von Geist, und alle seine Officiere und Cameraden haben ihn ungemein bedauert. Er hatte viel vorzügliches zum Soldatenstand, Wiß, Verstand, einen besondern Eysfer zum Dienste, und einen Heldemuth, der denselben bis auf die letzte Minute seines Lebens, nach dem Geständniß des geschickten Regiments-Feldscheers, Herrn Thade, begleitet hat. Officiere von Verdienst, die sein Tagebuch gelesen haben, können selbiges nicht genugsam loben. Als er im Jahr 1752. einen unglücklichen Fall vom Pferde that, aber durch die Wachsamkeit Hygäens seinem verehrungswürdigen Vater, dem großen Gelehrten und berühmten Königl. Hofprediger zu Stettin, dem Herrn von Perard, damals noch einmal wiedergegeben ward: so kam bey dieser Begebenheit von dem vortrefflichen lateinischen Dichter, dem Herrn Johann Emanuel Ristmacher, ihigen Kammersecretär in Breslau, ein Gedicht zum Vorschein, welches in den Jahrbüchern der Musen verdienet aufbehalten zu werden. Der Titel ist: *Servatam Perardi domum Respublica, Musæ, Amici, Clientes, Generoso Perardo gratulantur, interprete. I. E. K.* Es ist davon im Jahre 1754. bereits eine dritte Auflage zu Stettin gemacht worden. Man urtheile davon aus folgendem Tetrasticho, welches der Hr. Verfasser vor diese letztere Edition gesetzt hat:

Fata typis iterum digni concedo Perardi,
 Quæ plectro lusit Musa sagata rudi.
 Saluam quisquis amat virtutem, & Pallada, tota
 Egregio optabit prospera mente Viro.

4) Augsburg. Hieselbst ist in Lotterschem Verlage unlängst herausgekommen: Der Morgen und der Abend, den Einwohnern der Hochfürstl. Residenzstadt Salzburg, melodisch und harmonisch angekündigt. Oder: Zwölf Musikstücke für das Clavier, wovon täglich eines in der Vestung Hohensalzburg auf dem sogenannten Hornwerke Morgens und Abends gespielt wird; auf Verlangen vieler Liebhaber, samt einer kurzen Geschichte von dem Ursprunge der Vestung Hohensalzburg, herausgegeben von Leopold Mozart, Hochfürstl. Salzburgerischen Kammermusicus. Augsburg, 1759. Unter dem Worte Hornwerk wird allhier ein Stück von einer Orgel, und zwar eine Art von Pfeifenwerk, verstanden. Im rechten Verstand bedeutet das Wort Horn, bey den Orgelmachern eine Mixtur, bey welcher die große Terz besonders hervorstechen muß. Das Salzburgerische Hornwerk, welches in der Höhe des Schlosses gegen der Stadt zu hervoraget, lästet sich alle Morgen und Abend hören, und ist von dem Erzbischof Leonhard von Keutschach angeleget worden. Es ist ein Walzenwerk, und macht, bevor es ein Stück spielet, ein sogenanntes Geschrey, welches

welches in dem vollkommeneren Griffe *f a c* besteht. Es enthält eine pure Mixtur, die aus dem Subbaß, Principal, Octave, Quinte und Superoctave in 150 Pfeiffen besteht, deren größte 12 Schuh ohne den Fuß hat. Das Werk, das die Stücke spielt, enthält 200 Pfeiffen, die vom tiefsten bis zum höchsten Ton sich immer vermehren, und also vom Principal an gerechnet von 2 bis 10 steigen. Die größte dieser Pfeiffen hat 6 Schuh ohne den Fuß, und alle Pfeiffen des ganzen Hornwerks sind von Zinn. Von undenklicher Zeit her hat es nur ein einziges Stück gespielt. Diesem hat die hochlöbl. Landschaft noch eils andere Stücke zur Abwechselung beifügen lassen, nachdem das ziemlich abgenützte Hornwerk zuvor von dem Hochfürstl. Orgelmacher, Herrn Johann Rochus Egedacher, einem würdigen Sohne des kunstreichen und redlichen Vaters, Herrn Johann Christoph Egedacher, welcher unter andern schönen Werken die große Orgel in der Domkirche mit 3 Manualen und 44 Registern verfertigt hat, aus dem Grunde verbessert und erneuert worden. Da nun viele Liebhaber diese Stücke fürs Clavier zu haben gewünschet: so hat sich der Herr Mozart gefällig erzeigt, und selbige dem Drucke übergeben. Die Stücke für den Januar, April, August, November und December, sind von dem Hochfürstl. Salzburgerischen Capellmeister, Herrn Johann Ernst Eberlin, und die für den Februar, May, Junius, Julius, September und October, nebst den Veränderungen des Stückes

des für den März vom Herrn Hofcomponisten Mozart. Diese Veränderungen sind aber nicht auf dem Hornwerk, sondern erst 180 von demselben, für die Liebhaber des Claviers, dazu verfertigt worden. Das Stück für den März ist das alte Stück, dessen Meister man nicht weiß. Die Namen der zween erstern berühmten Tonkünstler kann dieser Sammlung von kleinen Stücken nicht anders als vortheilhaft seyn. Wir wünschten, daß auch zu Augsburg die neuern Breitkopfschen Noten bald bekannt, und die alten abgeschaffet werden mögten.

5) Berlin. In der Winterischen Officin haben bereits die Presse zum zweytenmale verlassen zwölf kleine Stücke, mit zwo und drey Stimmen für die Flöte oder Violin und das Clavier von Carl Philipp Emanuel Bach. 1759. Ein guter Einfall des Verlegers und die Gefälligkeit des Componisten sind die Veranlassung gegenwärtiger Sammlung von Stücken im Taschenformat, zu deren Empfehlung der Name unsers berühmten Herrn Bachs genung ist.

6) London. Gooper und Morlen verlegen: Explanation of the ocular Harpsichord, 1757. 22 Seiten in 8vo. Das Farbenclavier des P. Castel ist bekannt. In der gegenwärtigen Schrift wird es vertheidigt, und der Verfasser rühmet sich auch, eins verfertigt zu haben. Seine Schrift besteht aus zween Theilen. Der erste enthält die Geschichte des Farbenclaviers, und die andere

andere die Bewerkstelligung desselben, oder wenigstens das Versprechen, es zu bewerkstelligen. Kircher hat am ersten die Aehnlichkeit der Töne mit den Farben bemerkt. Newton hat diese Vergleichung weiter getrieben. Der P. Castel hat das Farbenclavier im Jahr 1725 erfunden, und sein Project davon bekannt gemacht, ohne, wie er sagt, Willens zu seyn, es selbst ins Werk zu richten. Gleichwohl arbeitete er einige Jahre hernach daran; er brachte es aber nicht zu Stande. Man schrieb wider ihn, und er vertheidigte sich. Im Jahre 1754 that er den letzten Versuch, der den Zuschauern besser, als ihm selbst gefiel. Der Verfasser der gegenwärtigen Schrift ist sein Schüler, und sein Instrument ist folgendermassen beschaffen. Das Instrument ist wie ein Schrank gestaltet. Es ist fünf Fuß, acht Zoll hoch; drey Fuß, vier Zoll breit, und zwey Fuß tief. Es steht perpendicular auf dem vordern Theile eines Claviers, welches die Basis davon ist. Der Boden enthält in einem Raume von drey Quadratsfuß fünfhundert Gläser, und eben so viele Lampen. Der vorderste Theil zeigt dem Zuschauer sechzig Stück gefärbte Gläser. Ein jedes solches Glas hat einen Farbenton, der mit dem Tone des Schalles übereinkömmt, welcher zu eben der Zeit das Ohr rühret, da das gefärbte Licht das Auge ergöht. Denn eben der Tangent, welcher den Ton angiebt, läßt auch die dazu gehörige Farbe spielen. Da aber die Bewegung des Schalles langsamer ist, als des Lichts: so wird er zuerst in Bewe-

Bewegung gesetzt, und die Intervalle sind dergestalt eingerichtet, daß Schall und Licht ihren Eindruck in einerley Augenblick zugleich machen müssen. Diese gefärbten Gläser sind durchsichtige Emaillen, und ihre elliptische Gestalt hat drittehalb Zoll im Durchmesser. Der Verfasser hat die harmonische Anordnung seiner Farben anders eingerichtet, als sein Lehrer. Der P. Castel wollte das Blaue zur Basis, und zur ursprünglichen Wurzel aller übrigen Farben machen. Das Rothe sollte seine Quinte, und das Gelbe die Terz seyn.



II.

Beitrag zu des Hrn. Profesz. Delrichs historischen Nachricht von den academischen Würden in der Musik von dem Hrn. Legationsrath von Mattheson.

(Wir nehmen diesen Artikel von Wort zu Wort aus den beliebten Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit.)

Hamburg. Der unermüdete Herr Legationsrath Mattheson, welcher noch 180 und immer, in seinem 78ten Jahr, auf das munterste fortfähret, seine Nebenstunden der wahren musikalischen Gelehrsamkeit zu widmen, und schon pari pede ebenfalls sein 78stes Impressum, als den vierten Vorrath des sogenannten Plus ultra, seit

seit 3 Jahren in den Druck gegeben hat; welcher aber, wie er sagt, durch gottlose, bitterböse Leute, bisher, wider Recht und Billigkeit zurück gehalten worden ist, massen solches auch der Hamburgische unpartheyische Correspondent No. 58. Anno 1757. öffentlich dargeleget; hat endlich denjenigen Folianten, dessen pag. 376. seines Stückwerks Erwähnung geschehen, gerades Weges aus London herkommen lassen, und aus demselben einige Auszüge der Lebensvorfälle der bisherigen dortigen zwölf musikalischen Professoren im Greshamischen Museumsische verfertigt, die er nun, in Erwartung besserer Gelegenheit und Umstände, seine ansehnlichen Rückstände noch gehörig abzutragen, und der Welt zu beweisen, daß er keinen Fuß im Grabe habe, einigen werthen und wenigen Deutschen harmonischen Kennern aufs kürzeste mitzutheilen entschlossen ist.

Das Buch hat folgenden Titel: *The Lives of the Professors of Gresham-College, to which is prefixed: The Life of the Founder, Sir Thomas Gresham, with an Appendix, consisting of Orations Lectures and Letters, written by the Professors, with other Papers, Serving to illustrate the Lives.* By John Ward, Professor of Rhetoric in Gresham-College and F. S. R.

Vita mortuorum in Memoria viuorum est posita. Cic. Philip 9. London, 1740. fol. mit Kupfern.

Wir werden also nicht nur den Inhalt des besagten Buchs, sondern auch verschiedene nützliche

che Anmerkungen dieser Art, so viel der Raum verdonnet, unsern Lesern nach und nach bekant machen, weil solche Dinge freylich ad Doxologiam, Theologiae partem primariam & aeternam, etsi admodum neglectam, eigentlich gehören.

„Denn wenn wir nicht festiglich glauben, sagt der
 „Herr legationsrath, daß Gottes Ehre, lob,
 „Preis, Ruhm u. der einzige, allerhöchste Zweck
 „seiner Herrlichkeit und unsrer ganzen Erlösung
 „ist, so kommen wir gewiß und wahrhaftig mit
 „unsern gottesdienstlichen Bestrebungen zu kurz:
 „massen die Schöpfung, Ps. 148. u. f. die heilige
 „Schrift, und die unbeschreibliche Seeligkeit der
 „Auserwehltten, hauptsächlich ad honorem, lau-
 „dem & gloriam Omnipotentis abzielen. Salus
 „aeterna est Hymnus perpetuus, teste Augustino
 „& Scriptura sacra (*), adstipulante incompara-
 „bili Oratione dominica ipsa: *Qui es in Caelo ;*
 „*sanctificetur nomen Tuum ; adueniat regnum*
 „*Tuum ; fiat voluntas Tua , sicut in Caelo, ita in*
 „*Terra ; quia Tuum est Regnum, & Potentia &*
 „*Regnum & Gloria in Secula Seculorum AMEN!*
 „En Epitome Doxologiae? Da werfen uns die
 „Gegner ja billig dieses vor: Christus ipse oratio-
 „nem dominicam illa finiuit excellenti Clausula:
 „Dein ist das Reich, (regnum triplex & Mundi,
 &

(*) Wo warest du, da mich die Morgensterne mit ein-
 ander lobeten, und jauchzten alle Kinder Gottes? Hiob
 38, 7. Nachdenkliche Frage! Apocal. 14, 2. 15, 4. 19, 1.
 3. 4. 6. &c.

410 II. Beytrag zu des Hrn. Profess.

„ & Ecclesiæ, & Cæli empyrii, und die Kraft,
„ und die Herrlichkeit in Ewigkeit! Nos vero
„ in Sacra Cœna eam *mutilamus carissimis his ver-*
„ *bis*, nec ulterius legit vel cantat Ecclesiastes,
„ quam usque ad: Erlöse uns von dem Bösen.“
vid. Hamb. Nachr. aus dem Reiche der Gelehrsamk.
XXVIII. Stück, 1759. pag. 218. sub rubro:
Kinteln.

In der ziemlich langen Vorrede des (Seite
408.) erwähnten Buches von dieser Materie,
fällt zu unserm Zweck nichts dienlicher, als der
Lebenslauf und letzte Wille des Stifters, Kö-
niglichen Kaufmanns, Bankirers und Ritters,
Thomas Gresham, welcher 1519 in London
geböhren, und durch einen unversehenen Fall in
seinem eignen Hause, ohne ein Wort zu sprechen,
den 21 November 1579 plötzlichen Todes verfab-
ren, da er kaum 61 Jahr alt war. Das sonder-
barste in seinem Wappen ist eine zum Zierrath des
Helms, auch der Zinnen und Feurmauren aller sei-
ner ansehnlichen Gebäude aufgesetzte Heuschrecke.
Vielleicht wurde mit diesem Grashopper auf
den aus Gras und Ham, als Grasdorff, zusam-
mengesetzten Namen dieses Ritters angespielet:
denn das a, welches die Engländer im übrigen
noch iſo wie ein à aussprechen, ist vor diesem sehr
oft schriftlich vorn, in der Mitte, und Hinten, bey
vielen Wörtern in ein blosses e verwandelt worden.
Auch schrieb sich einer der ältesten Vorfahren die-
ses Geschlechts wirklich Edward de Grèse, welches
letztere Wort mit graze einerley Klang, und mit
dem

dem Grase genaue Verwandtschaft hat. In seinem Testamente, welches in besagter Vorrede von Wort zu Wort eingeschaltet ist, vermachte er vier Jahr vor seinem Ableben, unter andern sein prächtiges Wohnerbe, und daneben 450 Pfund Sterling, oder 2250 Rthlr. jährlicher Renten, theils an den londonschen Stadtrath zur Bewerkstelligung, um vier öffentliche Lehrer, theils an die dasige löbliche Kramer-Gesellschaft, um drey andere taugliche, folglich zusammen sieben unverheyrathete Gelehrte und Professores, nach seinem und seiner Frauen Tode, mit Darreichung 250 Rthlr. Befoldung für einen jeden, welches damals schon viel war, nebst freyer Wohnung, zu erwählen und zu bestellen. Die ersten viere sollten, seiner eigenhändigen Rangordnung nach, über die Gottesgelahrtheit, über die Himmelswissenschaft, über die Musik und Geometrie, öffentlich lesen und lehren; die andern drey aber das Recht, die Naturkunde und Wohlredenheit zum Vorwurf haben. Des Testators Nachlaß, wie solchen seine Wittwe, Mutter eines einzigen jungverstorbenen Sohnes, 17 Jahr nach ihm genossen, belief sich jährlich auf 12000 Reichsthaler.

Wegen der Lehrstunden sollte, nach der ersten allgemeinen Verfassung vom 16 Jenner 1597 der theologische Vortrag wöchentlich zweymal geschehen, nemlich von 8 bis 9 Uhr Vormittags auf Lateinisch, und desselbigen Tages nach Tische, von 2 bis 3 Uhr im Engländischen; hiezu aber war kein eigentlicher Tag angesetzt; ob es wol

vermuthlich dem Mittwochen zugefallen. Hingegen war der Dienstag den Vorlesungen der Rechte bestimmt, nemlich: Vormittags dreyviertel Stunden in lateinischer, und eine Viertelstunde zu derselben Erklärung, in Engländischer Sprache, von 8 bis 9 Uhr, und des Nachmittags eben so von 2 bis 3 Uhr. Die Physik sollte am Montage von 8 bis 9 Uhr lateinisch, und von 2 bis 3 Uhr desselben Nachmittags Engländisch gelehret werden. (*) Mit der Sternkunde ward es am Freytag, und mit dem Erdmessen am Donnerstage auf gleiche Art verordnet. Die Rhetorik bekam also den Sonnabend; die Tonkunst aber den Donnerstag und Sonnabend Nachmittags, von 3 bis 4 Uhr, zu ihrer Lehrzeit: die Theorie dieser Wissenschaft

(*) Das Latein, dessen man sich in öffentlichen Vorlesungen zu bedienen pfleget, ist gar selten so beschaffen, daß es die Reimakeit dieser Sprache sonderlich befördern könnte. Und da es im Lehren vornemlich auf Wahrheit und richtige Gedanken ankömmt, so ist nichts vernünftiger, als eine solche Sprache zum Vortrage zu erwählen, die dem Lehrer und Zuhörer die natürlichste ist, und bey welcher man von jenem die leichtesten Ausdrückungen, von diesem aber die deutlichsten Begriffe hoffen darf. Die Wissenschaften selbst leiden dadurch nichts, daß sie in der Muttersprache vorgetragen werden; und sie sind dabey in England, Frankreich und Italien nicht zu kurz gekommen. Es ist vielmehr das geschickteste Mittel, den Nutzen derselben so viel allgemeiner zu machen, und auch denen den Weg dazu zu eröffnen, welchen eine weisläufige Erlernung der lateinischen Sprache, wegen der besondern Umstände, worinn sie sich befinden, unnütz seyn würde. (s. Nachricht vom braunschweigischen Carolino.)

schaft nahm die erste halbe Stunde ein, und die Praxis mit Singstimmen und Instrumenten, die andere. Eine gute Vorbereitung zur Aufführung am Sonntage. Es hat sich gleichwohl auch hierin mit der Zeit vieles geändert, und sind die Tage, wie sie noch iso beobachtet werden, folgendermaßen eingetheilet worden. Theologie Montags; Jurisprudenz; Dienstags; Physik Sonnabends; Musik auch Sonnabends, eine Stunde später; Astronomie Mittwochs; Geometrie Donnerstags, und Rhetorick Frentags. So stehet es zu Buche, in sonderlicher Ordnung.

Wir werden nur einen einzigen Lebenslauf von den bisherigen zwölf Professorn der Musik selbst, bloß zum Exempel und zur Probe beybringen, auch dabey so kurz verfahren, als nur immer möglich ist; angesehen die 12 Curricula in dem Buche bey nahe 10 Bogen betragen, deren Auszüge hier keinen Raum finden.

Doctor Johann Bull, im Jahr 1563. aus Somersetschire, von gutem Hause entsprossen, fing bereits im eilften seines Alters an, der Tonkunst obzuliegen. Vrit mature quod vult urtica manere. Er begab sich demnach unverzüglich unter die Aufsicht des zu der Zeit berühmtesten Künstlers und Organistens in der Königin Elisabeth Capelle, Namens Wilhelm Blitheman, bey dessen Unterweisung er so zunahm, daß er am 9ten Julii 1586 zu Orford Baccalaureus, und als solcher in die dasige musikalische Facultät ein-

414 II. Beitrag zu des Hrn. Profess.

müthig auf und angenommen ward, welches gleichsam die erste Stufe zum Doctorat ist; nachdem er schon 14 Jahr seine Geschicklichkeit, mit vielem Beyfall der Welt vor Augen und Ohren geleyet hatte. Als nun sein ehmaliger Lehrherr, obgedachter Blicheman, An. 1591. den Weg aller Welt ging, erhielt Bull, im Jahr 1592. die höchste Würde in der Musik als Doctor (*) auf der hohen Schule zu Orford, wurde daselbst den 7ten Julii ordentlich incorporirt, und sein Bildniß gehörigen Orts aufgestellt. Auch bekam er zugleich die in der Königl. Kapelle erledigte Organistenstelle seines Vorwefers, und zwar mit solchem Ruhm, daß sogar in der Grabschrift des Verstorbenen, der das Lob erhielt, jedermans Freund und keines Menschen Feind gewesen zu seyn, die ungemeine Wissenschaft dieses wohlgerathenen Schülers und Nachfolgers, mit Namen und

Zuna-

(*) John Hambois war schon zu Edward IV. Zeiten, 1460 Doctor der Music, wie wir pag. 481. Volum. I. compl. Hist. of Engl. lesen, nach der Verfassung John Habington, Esqre. Und wenn man die Annales beyder Großbritannischen Universitäten hätte, würde sich eine ansehnliche Menge solcher Graduirten daselbst sehen lassen, an welchen es jedoch in Spanien und Italien nicht gefehlet hat. Wir haben Profes. der Gottesgel. zum Behuf derer, die als redende Lehrer die heilige Schrift treiben: warum denn nicht auch solche Prof. der Tonkunst die eben das, mit Gesang und Klang thum, folglich doppelte Redner, eloquentiæ verticordiae Doctores sind? Bis enim orat, bis laudat, bis docet, bis gratias agit, immò ter honorat, qui voce, thūs & sidibus canat.

Zunamen, angeführet wurde. Die große Königin Elisabeth, von der es hieß, und zwar in blosser Absicht auf die Tonkunst:

Regia Majestas, aetatis gloria nostrae,
 HANC in deliciis semper habere solet;
 Nec contenta graues aliorum audire labores,
 Ipsa etiam egregie voce manuque canit.

Selbst Ihre Majestät, die Ehre unsrer Zeiten,
 Weiß sich aus dieser Kunst Vergnügung zu bereiten:
 Sie hört nicht nur mit Lust was jeder setzt und kan;
 Sie stimmt mit Mund und Hand die schönsten Lieder an.

schlug selbst diesen ihren mehr als einmal graduirten Organisten zum ersten Professor im Greshammischen Collegio vor, und er trat sothanes Amt im Anfange des Märzens 1596 wirklich an: woben ihm denn ausdrücklich aufgetragen wurde, seine Vorlesungen nicht nur halb, sondern ganz und gar, in Engländischer Sprache zu verrichten. (*)

Ec 4

Es

(*) England kan sich, vor andern, seiner Musickersfahrnen Monarchen auf eine besondere Weise rühmen: denn des bereits erwehnten Königes, Edward IV. und des itzigen glorreichen Beherrschers dieses Reichs zu geschweigen, so war gewiß Heinrich VIII. nicht nur ein tüchtiger Lateiner, Weltweiser und Gottesgelehrter; sondern (wer sollte das von ihm denken?) auch ein gar feiner Tonkünstler: wie solches zwo von ihm componirte, und oft aufgeführte ganze Messen genugsam bezeugen. Er hatte es vornemlich im Singen, Tanzen, Flöten und Clavierpielen ziemlich hoch gebracht. Ihm wurde einst, zum politischen Gleichnisse,

416 II. Beytrag zu des Hrn. Profes.

Es ist jedoch allerdings zu vermuthen, daß unser D. Bull, dieser Freyheit ungeachtet, die meisten Aufführungen seiner, absonderlich geistlichen und Kirchenwerke, nach damaliger allgemeinen Gewohnheit, in lateinischer Sprache habe anstellen lassen: wovon in dem weitläufigen Verzeichnisse derselben, die der berühmte Pebusch, Doctor der Musik, sorgfältig aufgehoben und mitgetheilet hat, eine ungemeyne Menge an Beyspielen vorhanden ist. Nach verflorrenen fünf Jahren seines Professorats befand sich der Gesundheitszustand des Doct. Bulls nicht zum Besten, so, daß er, um fremde frische Luft zu suchen, eine Lustreise ausserhalb Landes vornahm, und die Bergünstigung erhielt, während seiner Abwesenheit einen Stellvertreter seiner Berrichtungen zu benennen. Derselbe nun hieß: Thomas Birde, und stand bereits in der Königlichen Kapelle, als ein würdiges Glied derselben, die man eigentlich Gentlemen tituliret, sehr wohl angeschrieben. Dieses geschah An. 1601. Die Reise aber währte, unter verändertem Namen, über 12 Monat, durch

nisse, vorgestellt, weil er die Musik verstund: daß in Bündnissen, wie in Klängen, die Zusammenstimmungen wol zu beobachten wären, weil die Secunden und nahen Töne unter sich dissonirten; das dritte Intervall aber wol klänge. Die Anwendung war: es sey vorträglicher mit Spanien, als mit Frankreich, Unterhandlung zu pflegen. Edward VI. sein Sohn, war ebenfals sowohl in der Tonkunst, als in der Vernunftlehre, bey seinem kurzen Leben, sehr gut beschlagen. (vid. Auct. citat. ubi plura.)

durch Niederland, Frankreich und Deutschland, bey welcher Gelegenheit folgender merkwürdiger Vorfall von ihm erzehlet wird: Zu St. Omer, einer grossen Stadt in der Graffschaft Artois, befand sich ein vortreflicher Tonkünstler an der dastigen Domkirche; bey demselben gab sich D. Bull, als ein Anfänger an, um von ihm etwas zu lernen und seine Werke zu bewundern. Dieser führte seinen Fremdling in die Sacristey, als in eine Musikschule, zeigte ihm unter andern einen überaus vielstimmigen Kunststuck vor, und vermaß sich: daß keiner in der Welt ein mehreres hinzufügen, oder etwas daran verbessern könnte! Bull forderte hierauf Schreibzeug, nebst linirtem Papier, und ließ sich, wo er war, 2 bis 3 Stunden verschliessen; welches nicht ohne Hohn und Spott des französischen Virtuosen geschah. Jener aber setzte sich hin, und vermehrte die Stimmen des Stückes indessen noch um die Helfte, (so stehets im Original *) rief sodann den Meister zu sich herein, und zeigte ihm solche Arbeit, der dieselbe auf alle Art und Weise untersuchte, sich höchst verwunderte, und mit einem schweren Fluch endlich ausrief: daß derjenige, der solche Zusätze gemacht

Cc 5

hätte,

*) Nach dem Berichte der Verständigen enthielte diese Polyphonie 16 Realstimmen, zu welchen Bull noch 4 hinzusetzte, daß ihrer 20 wurden, deren jede ihre besondrer Melodie führte, und doch mit den andern vollkommen übereinstimmete. Rosenmüller und Theile haben sich mit dergleichen Polyphonien ehemals sehr hervorgethan. Prächtigt und Reich sind ihre Abzeichen.

418 II. Beitrag zu des Hrn. Profesz.

hätte, entweder der Teufel oder Doctor Bull selbst, seyn müste. Dieser offenbarte sich demnach; jener aber fiel ihm zu Füßen und betete ihn gleichsam an. Es wurden ihm nachgehends sowol in Kayserl. als Spanischen und Französischen Orten verschiedene Beförderungen angetragen; so bald aber das Gerüchte davon nach England kam, befahl die Königin, daß er nach Hause kehren sollte. Nach dem Tode der Elisabeth machte ihn König Jacob I. zu seinem Organisten, wo er sich sonderlich hervorthat. Das war den 16 Jul. 1607. Am 20. December aber legte er sein Professorat gänzlich nieder; blieb doch noch lange in England, bis er endlich abermals verreisete, und zu Hamburg oder Lübeck sein Leben beschloß, quo anno? non dicitur. Das letzte Stück von seiner Arbeit ist den 30 May 1622. bezeichnet, und ein deutsches: daher denn zu schliessen, daß er sein Alter etwa auf 60 gebracht haben müsse.

Eines mit obigem fast ähnlichen Vorfalls auf meinen Reisen erinnere ich mich hiebei. Ich ritt von Würdlinburg aus nach Grünungen, und traf daselbst in der bischöflich-halberstädtischen Schloßkirche ein überaus wol klingendes Orgelwerk an, dessen Pedal schwerlich jemals vorher mit Stiefeln und Sporen betreten war, so, daß man im eigentlichen Wortverstande hätte sagen mögen: ich spielte schon einen guten Stiefel. Der Organist des Orts machte, über das Werk meiner Hände und Füße, groffe, was soll ich sagen? Augen,
oder

ober Ohren; ließ sich aber am Ende vernehmen: Ich müßte entweder ein Schwarzkünstler, oder Sündel selbst seyn; weil man ihm gesagt hätte, daß dieser auf den schönsten Orgeln lauter Hererey triebe.

Mattheson.



III.

Zwente Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.

(Man sehe das 5. Stück III. Band.)

1695. **M**icis und Galathee, Musik vom Lully, aus dem Französischen des Campistron übersetzt. Hamburg.
- Die Schäferin Chloris. Leipziger Neujahrsmesse.
 - Atalanta, oder die verirrtten Liebhaber, Leipziger Ostermesse.
 - Rosalinda, Leipziger Michaelismesse.
 - Die flüchtige, und von dem Römheldischen Gefilde nunmehr zum zweytenmahle auf ewig verbannte Eris, auf Befehl Herzog Heinrichs zu Sachsen. Meinungen, auf dem Lusthause zu Elisabethenlust nahe bey Römheld, singend aufgeführt. Meinungen, bey Hasserten, fol.
 - Jason, Weisensfels.
 - Phaeton, ebendasselbst.

1695. Die getreue Chloris, ebendasselbst.
- Doppelte Freude der Musen, Ballet von Bressand.
 - Der Ursprung des in der Welt herrschenden Zanks und Streits, von Grossern. Attenburg.
 - Die mit Klugheit verbundene Liebe, ein musikalisch Schäferspiel.
 - Ballet der Elbe, von M. Wolfgang Matth. Chyträus, Dresden.
1696. Der großmüthige Roland, Musik von Steffani, übersetzt von Fideler. Hamburg.
- Mahomet der zweyte, Musik von Kaysern, Poesie von Hinschen. Hamburg.
 - Heinrich der Löwe, Musik von Steffani, übersetzt von Fideler. Hamburg.
 - Alcides, wie vorher, und ebendasselbst.
 - Jupiter und Alcmena, Leipziger Neujahrsmesse.
 - Phocas, Leipziger Ostermesse.
 - Pyrrhus und Demetrius, Leipziger Michaelismesse.
 - Musenfest, Dresden.
 - Phöbus und Iris, Weissenfels.
 - Elmira, ein Schäferspiel, ebendasselbst.
 - Die Lybische Thalestris, ebendasselbst.
 - Dulcimene und Laurette, ebendasselbst.
 - Basilius, Braunschweig.
 - Der treue Treubruch, Braunschweig.

1696. Der aus dem schändlichen Lasterkriege erfolgte Tugendjüngling, am Geburtstage Frauen Marien Elisabeth, Herzogin zu Sachsen-Meinungen bey Kömhild singend vorgestellt, den 12. May 1696. Schleusingen bey Göbeln.

- Der friedliebende Mars. Schleusingen.
- Circe von Bresand.
- Penelope von ebendenselben.
- Die angenehme Gartenlust. Ballet.

1697. Der geliebte Adonis. Musik von Kaysern, die Poesie von Posteln. Hamburg.

- Alcibiades, composit von Steffani, übersetzt von Fidelern. Hamburg.
- Jason, Musik von Couffer, übersetzt von Bresand. Hamburg.

— Die von denen im Kömhildischen Gefilde sich befindenden Schäfern und Schäferinnen neu erfommene Frühlingelust. Den XI. Mart. 1697. am Geburtstage Frauen Marien Elisabethen, Herzoginn zu Sachsen-Meinungen vorgestellt. Meinungen bey Hasserten, in fol.

— Treuer Herzen Vergnügungslust im Grünen, auf Befehl Herzog Friedrichs zu Gotha, in Gegenwart der Meinungsichen Herrschaft in einem Reimgespräch bey der Tafel eröffnet 1697. den 28. Jul. Gotha bey Reibern. fol.

— Lustiges Reimgespräch bey Beschließung der Herbstfreude, auf Befehl Herzogs Heinrich, im Merzelbacher Lusthause bey
der

der Tafel eröffnet. Abbild bey Opperman-
nen. in fol.

NB. Diese drey vorhergehenden Stücke sind wie Operetten ausgearbeitet, und mögen auch von Personen aufgeführt worden seyn. Wenigstens hat diese letzte ausser zween Schäfern, zween Schäferinnen und Frau Weidhardt, auch Jäckeln und Merten, als zween Bauern, und Ursel eine Bäurin zu spielenden Personen, die ziemlich grob reden.

1697. Der Schäfer an dem Fluß Amphriso.
Braunschweig.

- Das glücklich aufgegangene Anhaltische
Bärengeſtirn. Altenburg.
- Die hochgeſegnete Vermählung des
theuren Prinzen Irenii, mit der himmlischen
Prinzessin Pietas. Budißtn.
- Orion, Leipziger Neujahrsmesse.
- Zenobia, Leipziger Ostermesse.
- Circe, Leipziger Michaelismesse.
- Die erhöhte Dienstbarkeit unter der
Königlichen Prinzessin Tarquinia, mit
Servio Tullio geschener glücklichen Ver-
mählung. Weimar.
- Antonius römischer Triumvir. Weissen-
fels, in fol.
- Die durch Wilhelm den Großen in Brit-
tannien wieder eingeführte Irene.
Hamburg,

Das

1697. Das beglückte und erfreute Salzthal.
Ballet.

- Roland, von Fiedlern. Braunschweig.
- Die erhöhte Demuth, und der gestürzte Hochmuth. Goflar.
- Heinrich der Löwe, von Fiedlern. Braunschweig.
- Der Königliche Schäfer Paris. Weiffenfels.
- Arminius, der deutsche Erzheld, von Christoph Adam Negelein. Nürnberg.
- Tempel der Tugend und Ehre. Ballet.
- Die drey Hauptbeherrscherinnen menschlicher Begierden, Reichthum, Ehre und Weisheit, beym Gregoriusfeste, durch die in Altenburg studirende Jugend vorgestellt, von Joh. Chr. Wenzeln. Altenb. 1697. fol.

1698. Irene, Musik von Kaysern, Poesie von Posteln.

- Der bey dem allgemeinen Weltfrieden von dem großen Augustus geschloßne Tempel des Janus, Musik und Poesie von vorigen.
- Die vereinigten Mitbuhler, oder die siegende Atalanta, Musik von Steffani, Uebersetzung von Fidelern.
- Ballet auf Kayser's Leopoldi Namenstag. Musik von Kaysern, Poesie von Posteln.
- Die lybische Talestris. Weiffenfels in fol.
- Cadmus, Weiffenfels in fol.
- Die getreue Schäferin Daphne, Weiffenfels in fol.

Phaeton,

1698. Phaeton, Weiffenfels in fol.
 — Flora und Chronius, ebendas.
 — Die verschwiegene Treue, Dnolzbach.
 — Salzthalische Schäferey, Wolfenbüttel.
 — Berenice, leipz. N. J. M.
 — Alexander Magnus, leipz. D. M.
 — Scipio und Hannibal. leipz. M. M.
 — der aus Hyperboreen nach Cimbrien überbrachte güldne Apfel. Hamburg.
1699. Freund- und Liebesstreit. Operette, Dettingen. Dieß ist ein Schäferspiel, und das erste Singespiel, welches zu Dettingen aufgeführt worden. Der Autor heißt Joh. Melchior Conradi.
- Zweyfache Fürstenfreude, über den 1699. eingetretten 12ten Tag des Monaths Julius, am Geburtstage Herzogs Ernst, und Namenstage Herzogs Heinrichs zu Sachsen-
 Meinungen auf dem größten Gleichberge zwischen Kömhild und Hildburgshausen, in einem Operettchen besungen. Kömhild bey Doppermann in fol.
- Das frolockende Oesterreich und Braunschweig, bey Vermählung Kayser Josephs mit der Braunschweigischen Prinzessin Wilhelmina Amalia. Braunschweig.
- Arcadia, oder die Königl. Schäferey. ebendasselbst.
- Agrippina, leipz. D. M.
 — Trion, leipz. M. M.
 — Circe, leipz. N. J. M.

1699. Verbindung des großen Hercules mit der schönen Hebe, Musik von Kaysern, Poesie von Posteln. Hamburg.
- Die Wiederkehr der güldnen Zeit. Musik von Kaysern, Poesie von Bressand. Hamburg.
- Das mächtige Geschick bey Lavinia und Dido, aus dem Italianischen il trionfo del fato, von Fidelern übersetzt. Musik von Steffani.
- Ismene, Musik von Kaysern, Poesie von Bressand.
- Iphigenia, Musik von Kaysern, Poesie von Posteln.
- Plejades, Musik von Mattheson, Poesie von Bressand.
- Der güldene Apfel, componirt von Kaysern auf Postelsche Verse.
- Der vergötterte Cupido. Weiffensels.
- Bacchus, ebendasselbst.
- Flora und Chronius, ebendas.
- Pharamund, aus dem Italianischen.
- Die sterbende Euridice. Braunschweig.
- Orpheus, Braunschweig.
- Der hochmüthige Alexander, übersetzt von Fidelern. Braunschweig.





IV.

Zweyte Fortsetzung der Nachricht von den Opern in Berlin.

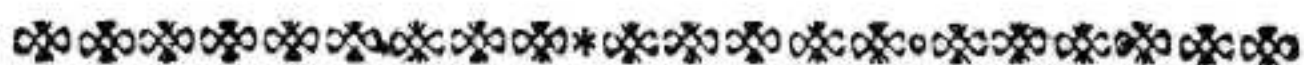
(Man sehe I. Band 1. Stück, Seite 75, und I. Band
6 Stück, Seite 500.)

Im Jahre 1755. wurde bey Gelegenheit der Vermählung Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Ferdinand, Bruders des Königs, die Operette *Il Tempio d'Amore*, von der Composition des Hrn. Agricola, in Charlottenburg im Septembermonat aufgeführt. Die Herren Luini und Tusoni sangen hier zum erstenmale.

Im Jahre 1756 im Carneval, wurde erstlich das Trauerspiel *i fratelli Nemici*, und hernach im März dieses Jahres das Trauerspiel *Merope*, beyde von der Composition des Herrn Graun, vorgestellt. Die uneinigen Brüder sind von dem Königl. Hofpoeten, Herrn Tagliacucchi, aus dem Französischen ins Italiänische übersezt worden. Die Poesie zur Oper *Merope* ist von seiner eignen Feder. Uebrigens hat in dieser Oper, welche die letzte von unserm sech. Herrn Graun ist, die berühmte und ohne Zweifel größte Sängerin ihrer Zeit, die Mademoiselle Astrua, zum letztenmale gesungen, als welche, wegen ihrer kränklichen Brust, sich genöthigt sahe, bey Sr. Majestät um ihren Abschied vom Theater

anzu

anzuhalten. Sie erhielt selbigen mit Benbehaltung einer jährlichen Pension von tausend Rthlr. und der Freiheit, nach wieder erlangter Gesundheit, wieder in ihren vorigen Platz und ihr voriges Gehalt von sechstausend Rthlr. zu treten. Weil ihr die Aerzte riethen, die Luft zu verändern: so begab sie sich zum Anfang des 1757ten Jahres in ihr Vaterland nach Italien, woselbst sie aber in dem abgewichenen Jahre 1758. zu frühe für die Bühne und die Welt, annoch in der schönsten Blüte ihrer Jahre, verstorben ist.



V.

Abhandlung von den Liedern der alten Griechen, aus dem IX. Bande der Histoire de l'Academie des inscriptions & belles-lettres des Herrn de la Nauze vom Herrn Ebert übersetzt.

Erste Abhandlung.

Der Gebrauch der Lieder ist den Menschen sehr natürlich. Sie sind das Vergnügen und der Zeitvertreib der Kinder und der Alten; der Armen und der Reichen, derer, welche arbeiten, und derer, welche die Ruhe lieben. Dieser Geschmack, welchen man selbst im Grunde der Natur findet, muß in allen Zeiten, und unter allen Völkern der Welt, allgemein gewesen seyn.

Folglich haben die Griechen, wenn sie sich darinn übten, nichts anders gethan, als was schon die Völker, die vor ihnen gewesen waren, thaten, und was auch seit der Zeit diejenigen, welche ihnen gefolget sind, gethan haben. Nur ist dabei, zum Vortheile der Griechen, dieser Unterscheid, daß ihre Lieder leichter auf die Nachwelt gekommen sind, weil ihre Buchstaben sich weiter ausgebreitet, und länger erhalten haben, als die andern.

Die Lieder waren bey ihnen eher im Gebrauch, als die Buchstaben. Weil ihnen Denkmale fehlten, worinn sie ihre Gesetze und ihre Geschichte aufbewahren konnten: so setzten sie dieselben in einen Gesang, um sich ihrer desto besser zu erinnern.

Sie sangen ihre Gesetze, und dieses machte, daß man den Gesetzen und den Liedern einerley Namen, nämlich das Wort νόμος, benlegte. Denn wenn Aristoteles 1) um die Ursache dieser Gleichheit des Namens für zwey so unterschiedene Sachen fraget: so antwortet er selber, es sey darum geschehen, weil man, ehe die Buchstaben bekannt waren, die Gesetze gesungen, um sie nicht zu vergessen. Es ist wahr, Josephus 2) glaubet, und Plutarchus 3) muthmasset, daß das Wort νόμος in Vergleichung mit diesen ersten Zeiten neu sey, und erst nach der Zeit Homers aufgekommen. Dieses würde also den Grund der Anmerkung, die

Aristote.

1) Arist. probl. 17. 28.

2) Joseph. contra Appion.

3) Plutarch. de Homeri Poët.

Aristoteles macht, umstossen, und den Schluß, welchen man daraus für das Alterthum der griechischen Lieder ziehet, aufheben. Allein Josephus und Plutarchus können, zumal, da sie etwas zweifelhaft reden, die Glaubwürdigkeit des Aristoteles, über das Alter eines griechischen Wortes, nicht verdächtig machen; zu geschweigen, daß in dem Lobgesange oder Hymnus, 4) der dem Apollo zu Ehren verfertiget, und dem Homer zugeschrieben ist, das Wort *νόμος* gebraucht wird, um das Geseß oder die Singart des Gesanges anzuzeigen.

Eben dieselben Ursachen, warum die alten Griechen vor der Erfindung der Buchstaben ihre Geseße sungen, bewogen sie, auch ihre Geschichte, und überhaupt alles das, was sie auf ihre Nachkommen bringen wollten, zu singen. Der Gesang war damals das einzige natürliche Mittel, alles, woran der Nation zu viel gelegen war, als daß es vergessen werden sollte, von den Vätern auf die Kinder fortzupflanzen. Man brauchte also diese Methode fast eben so in der Geschichte, als bey den Geseßen; und die Gewohnheit, Dinge von allerley Arten zu singen, gefiel den Griechen so wohl, daß sie noch nach der Einführung der Buchstaben fortdaurete. Daher waren alle Werke derer griechischen Schriftsteller 5), die vor Cadmus von Mileto und vor Pherecydes von Syros

D d 3 gelebet

4) Homer. Hymn. in Apoll. vers. 20.

5) Strab. Lib. I. Plin. Lib. V. C. 56. & Lib. VII. C. 56.
Apul. Lib. II. Florid. Descr.

gelebet haben, lauter Stücke, die in Versen geschrieben waren, und die man singen konnte. Es waren zwar nicht allemal bloße Lieder 6); aber es ist doch sehr glaublich, daß man die meiste Zeit dergleichen brauchte, weil diese Art von Unterricht den Vortheil hat, daß sie, wegen ihres leichten und ungekünstelten Wesens, und wegen ihrer Kürze 7), mehr, als alle andern, nach dem Begriffe aller Menschen ist.

Wie die Buchstaben in den Schooß Griechenlandes aufgenommen waren, und darinn die Künste und Wissenschaften erzeugten: so erweckten die Lieder ein weiteres Nachsinnen über die Melodie und über die Worte, wovon sie zusammen gesetzt waren. Die Gedanken über die Melodie gaben zu den Regeln der Musik Gelegenheit, und die Gedanken über die Worte brachten nach und nach die Regeln der Dichtkunst hervor. Andererseits erhoben die Musik und die Poesie den Werth der Lieder, und brachten sie zu einem Grade der Vollkommenheit, den sie in allen vorigen Jahrhunderten nicht hatten erreichen können. Die natürliche Ordnung, welche die Künste in ihrem Fortgange gehalten, giebt uns genug zu erkennen, wie die Dichtkunst, die Musik und die Lieder auf diese Art von einander abgehungen. Diese Wahrheit wird noch dadurch bekräftiget, daß die alten Griechen für die Lieder, die poetischen und musicalischen Stücke, einerley Namen brauchten. Alle drey hießen

6) Olymp. Lib. I.

7) Origin. C. XXXVII. Suidas in *φερικυδης*.

hiessen ohne Unterscheid ᾠδαί, ᾠματα, μέλη, Lieder oder Gesänge; und ihre Verfasser ᾠδοί, ᾠδικοί, αἰδοί, oder Sänger.

Diese Namen erwecken uns oft Schwierigkeiten, wenn wir die Alten lesen. Man weiß nicht, ob sie von den Musicis, oder von den Poeten, oder von denen, welche sich mit Liedern beschäftigten, haben reden wollen. Wir finden hiervon einige dunkle Stellen in der Odyssee des Homers. In dem ersten Buche singet Phemius den Liebhabern der Penelope vor, wie schwer es sey, daß die Griechen nach der Belagerung der Stadt Troja wieder zurück kommen könnten. In dem dritten erscheint ein Sänger, den Agamemnon bey seiner Gemahlin Clytemnestra gelassen hatte, daß er sie belustigen, und während seiner Abwesenheit unterrichten sollte. In dem vierten singet und tanzet man bey einem Gastmahle, welches Menelaus seinen Bürgern gab. In dem achten singet Demodocus bey den Phäazern von den Buhlerenen des Mars und der Venus. Im zwölften findet Ulysses das Mittel, dem Singen der Sirenen sicher zuzuhören. Im ein und zwanzigsten erhebet Phemius, den die Liebhaber der Penelope wider seinen Willen zu singen zwangen, vor dem Ulysses den Werth seines Singens, um dadurch dem Tode zu entgehen.

Athenaus 8), welcher gewohnt ist, die Musicos, die Dichter und die Sänger, wenn ich diesen Namen brauchen darf, durch besondere Be-

DD 4

nennun-

8) Athen. Lib. I. C. 12.

nennungen zu unterscheiden, giebt denen Personen in der Odyssee, die ich eben angeführet habe, nur den letzten Namen; und er redet von ihnen ziemlich weitläufig, wenn er auf die Lieder kömmt, die man bey Tische sang, ohne in andern Stellen, wo er von der Poesie und Musik sehr ausführlich gehandelt hat, das geringste von ihnen zu sagen. Er hat also geglaubet, daß in diesen Erzählungen der Odyssee bloß von Liedern die Rede sey. Es würde leicht seyn, zu zeigen, daß einige Scholiasten des Homers und andere Gelehrten eben so, wie Athenäus, gedacht haben. Allein, weil Cicero, Strabo 9), Quintilian 10), und viele Schriftsteller nach ihnen, diese Lieder, welche Homerus preiset, zur Dichtkunst oder zur Musik zu rechnen scheinen: so wollen wir uns nicht weiter dabey aufhalten.

Man könnte noch viele Werke der Iyrischen Dichter Griechenlandes unter die Lieder zählen. Da aber dieses nicht ohne einige Schwierigkeiten geschehen würde: so müssen wir hier bey denen Stücken bleiben, welche den Charakter eines Liedes so deutlich haben, daß wir keinen Fehler begehen, wenn wir sie so nennen.

Dergleichen sind erstens die Lieder, welche man während der Mahlzeit sang; man kann sie Trinklieder nennen, ob sie gleich nicht allemal von den Ergötzlichkeiten der Tafel handelten. Zweitens diejenigen, welche eine besondere Lebensart betrafen,

9) Strabo Lib. I.

10) Quintil. Lib. I. C. X.

betrafen, und auf die Umstände einiger Begebenheiten oder einiger Gebräuche giengen.

Ich will dieser Eintheilung in den beyden Theilen dieser Abhandlung folgen, worinn ich nicht allein das, was uns die Geschichte von diesen Liedern berichtet, sammeln werde; sondern auch dasjenige beybringen will, was uns die Zeit von ihrem Inhalte und den Worten, woraus sie bestanden, übrig gelassen.

Ich will hier nicht von den Epoden, von den Prooemien, den Nomen, den Prosodien, den Paoenen, den Dithyramben, den Parthenien, den Gymnopädien, den Endymatien, den Hyporchemen, den orthischen Liedern, und von mehr andern Arten der Gesänge reden, die von dem, was wir ein bloßes Lied nennen, wenigstens durch einige Abfälle unterschieden sind. Sonst hat Herr Burette, der eine so gute Kenntniß von der Musik der Alten besitzt, alle diese verschiedenen Materien in den Abhandlungen dieser Akademie schon ausgeführt, oder wird es doch bald thun.

Aus eben der Ursache will ich zu dem, was ich von den griechischen Liedern sagen werde, nichts von der Melodie, dem Wohlklange, und dem Sylbenmaasse der Verse hinzufügen. Ich brauche hier nichts mehr zu sagen, als daß einige in heroischen, oder in lyrischen, andere in freyen Versen, deren rechtes Maass man schwerlich bestimmen kann, abgefaßt sind; und daß viele einer rechten ungebundenen Rede gleichen.

Von den Tischliedern.

Unter allen Liedern, die bey den alten Griechen im Gebrauche waren, ist uns von keinen mehr übrig geblieben, als von den Tischliedern. Alle andern wurden seltener gesungen, weil sie gemeinlich in besonderen Umständen eingeschränket waren. Einige gehörten zu einer gewissen Lebensart, als die Lieder der Hirten und der Schnitter; andere konnten nur in gewissen Begebenheiten gebraucht werden, als die Lieder, welche man von der Schlacht oder von dem Siege sang. Aber die Tischlieder waren weder durch die Personen, noch durch den Ort, noch durch die Zeit eingeschränket. Weil kein Stand, kein Ort, kein Tag von der Nothwendigkeit zu essen und zu trinken frey ist: so hatte man Gelegenheit, mehr bey Tische, als anderswo, zu singen. Man darf sich also nicht wundern, daß die Nachwelt von dieser Art der Lieder am besten unterrichtet ist.

Plutarch hat in seinen Tischfragen, und Artemon in seinem Buche vom Gebrauche der Scolien, welches Athenäus anführet, verschiedene Gewohnheiten der Griechen bey ihren Trinkliedern bemerket, welche sich mit der Zeit immer verändert haben; und das, was diese beyden Schriftsteller davon geschrieben, dienet zur Erklärung des Dicearch's, welcher schon vor ihnen davon geredet hatte,

Liedern der alten Griechen ꝛ. 435

hatte, und von dem uns der Scholiast des Lucians, 12) der Scholiast des Aristophanes, 13) und Suidas ein Stück aufbehalten haben.

Erster Gebrauch. Alle, die bey Tische waren, sangen einstimmig mit einander das Lob der Gottheit.

Aus Plutarchs Worten siehet man, daß man damals rechte Pãane zu Trinkliedern gebraucht. Diese Pãane, 14) welches bey den Griechen heilige Gesänge waren, wurden auch in den folgenden Zeiten zuweilen bey Tische gesungen, wie uns die zwey Stellen zeigen, 15) die Athenãus vom Antiphanes anführet. Da aber der Pãan an und für sich selbst zu einem ganz andern Gebrauche bestimmt war, als die Trinker lustig zu machen: so wollen wir hier nicht weiter davon reden.

Der andere Gebrauch. Nach der Zeit 16) sangen zwar noch alle Gäste bey Tische; aber einer nach dem andern. Ein jeder sang, wenn ihn die Reihe traf, mit einem Myrthenzweige in der Hand, welcher, nach dem Range, den sie bey der Tafel einnahmen, aus Hand in Hand immer zum nächsten Nachbarn gieng. Einige, saget Plutarch, 17) haben behaupten wollen, daß man auf diesen
Rang

12) Scholiast. Lucian. in laps. inter Sal.

13) Scholiast. Aristoph. in ran. v. 1337. & in vesp. v. 1231.

14) Suidas in σχολιόν. Athen. Lib. XV. C. 14. Plutarch. Sympof. Lib. I. Qu. 1.

15) Athen. Lib. XI. Cap. 15. & Lib. XV. C. 13. in fine.

16) Scholiast. Aristoph. Suid. loc. cit. Athen. Lib. XV. C.

14. Plutarch. loc. cit.

17) Ibidem.

Rang nicht gesehen; sondern die erste Person des ersten Lagers habe, nachdem sie gesungen, den Myrthenzweig und das Recht zu singen der ersten auf dem andern Lager, diese wieder der ersten auf dem dritten, und so weiter, übergeben, bis sie alle ihr Lied gesungen hatten. Dieser Unterscheid, daß der Myrthenzweig in gerader Linie oder Schlangenweise herumgegangen sey, scheint zwar von geringer Wichtigkeit zu seyn; aber man muß ihn doch merken, weil er zu der Verschiedenheit der Meinungen von dem Ursprunge der Scolien Gelegenheit gegeben. Und von diesen Scolien haben wir in dieser Abtheilung, die von den Tischliedern handelt, vornemlich zu reden.

Der dritte und letzte Gebrauch. Als man die Musik in Griechenland zu einer größern Vollkommenheit brachte, und die Lyre bey den Gastereyen brauchte: so wurden zu einem bloßen Trinkliede gewisse Gaben erfordert, die eben nicht ein jeder hatte. Nur die geschickten Leute, sagen die drey angeführten Schriftsteller, 18) waren im Stande, bey Tische zu singen, und ihre Lieder nannte man Scolien. Es erhellet aus diesen verschiedenen Zeugnissen, daß man die Trinklieder, wie sie angefangen vollkommener zu werden, von dem Worte σκολιός, welches so viel, als schief oder gewunden, bedeutet, Scolien nannte, um entweder, wie Plutarch berichtet, dadurch anzuzeigen, wie schwer ein solches Lied zu singen sey, oder, nach Artemons Meinung

18) Scholiast. Aristoph. & Suid. loc. cit. Athen. loc. cit. Plutarch. loc. cit.

Meinung, die unregelmäßige Lage derer, welche
sungen, anzudeuten. Denn sie lagen nicht mehr
in der Ordnung, wie sonst, einer bey dem andern,
sondern hier und da um die Tische herum zer-
streuet, und in schiefen Linien einer gegen den
andern über.

Einige, von denen Plutarchus 19) redet,
haben von dem Ursprunge der Scolien noch eine
andere Meinung. Sie glaubten, daß der Myr-
thenzweig nicht von Nachbar zu Nachbar gegans-
gen. Sie glaubten noch, saget er, daß die Sco-
lien ihren Namen von dem unordentlichen Um-
gange des Myrthenzweigs erhalten hätten; und
sie setzten also den Ursprung der Scolien in die
Zeit des andern Gebrauchs, wovon wir geredet
haben, und nicht in die Zeit des dritten.

Aristoreus und Philon, oder Phyllis, der
Musikus, welche der Scholiast des Lucians, 20)
der Scholiast des Aristophanes, 21) und Suidas
22) angeführet haben, waren der Meinung, daß
die Scolien von der schiefen Ordnung vieler Lager
auf den Hochzeiten ihren Namen bekommen, wo
die Gäste, mit Myrthenzweigen in den Händen,
einer nach dem andern, verliebte Sprüche und
Lieder gesungen. Der Scholiast des Aristopha-
nes 23) redet auch an einem andern Orte, wo er
von

19) Plutarch. Sympos. L. I. Qu. 1.

20) Scholiast. Luciani de lapsu inter Sal

21) Scholiast. Aristoph. in ran. v. 1337. & in vesp. v.
1231.

22) Suidas in σχολιοι.

23) Schol. Aristoph. in vesp. v. 1217.

von den Scolien handelt, von dem Myrthenzweige, und er sagt ohne Unterscheid bald, daß der, welcher sang, einen Lorbeerzweig, bald, daß er einen Myrthenzweig in der Hand gehabt. Aber alles dieses versteht sich insonderheit von der Zeit des andern Gebrauchs, da man noch keine rechte Scolien hatte. Ich will damit nicht sagen, daß man nicht zuweilen ausserordentlicher Weise eine Scolie mit einem Myrthenzweige in der Hand habe singen können. Aristophanes bemerket dies in einem Stücke, das sein Scholiast angeführet hat, worinn er saget, daß man auf diese Art bey einer Gelegenheit das Lied vom Admetus gesungen, welches eine rechte Scolie war, wie wir unten sehen werden; aber das war nicht der ordentliche Gebrauch der Scolien. Man pflegte, indem man sie sang, eher ein Glas, als einen Myrthen- oder Lorbeerzweig, in der Hand zu halten. Denn Tryphon, der Grammaticus, giebt uns, im Athenäus, 24) zu verstehen, daß man demjenigen, der eine Scolie sang, ein Glas gab, das besonders hierzu bestimmt war, und von dem Namen des Liedes $\omega\delta\delta\omicron\varsigma$ genannt wurde.

Der Myrthenzweig gab, nach der Anmerkung des Erasmus, 25) zu einem griechischen Sprichworte Gelegenheit, das man wider unwissende Leute brauchte, bey dem Myrthenzweige singen. Er deutet es, nach seinem Ursprunge, auf diejenigen, welche nicht auf der Lyre spielen konnten, als ihr
Gebrauch

24) Athen. Lib. XI. C. 15.

25) Erasin. chil. 2. cent. 6. adag. 21.

Gebrauch auf den Gastereyen eingeführet war. Man verwies sie im Scherze, wie Erasmus saget, zum Myrthenliede, weil sie keine Scolien singen konnten.

Die Scolien waren also die eigentlichen Trinklieder der Griechen. Ausser den schon angeführten Schriftstellern versichern dieses Phavorinus, Athenäus, 26) Pollux, 27) Hesychius, 28) der Scholiast des Aristophanes, 29) Suidas, 30) Eustathius, 31) und der Verfasser des Etymologicens, 32) mit ausdrücklichen Worten. Wir dürfen also nur noch untersuchen, welchen Fortgang diese Art von Liedern unter den Griechen gehabt habe.

Terpander ist der Erfinder derselben gewesen, wenn wir dem Pindar, den Plutarchus, 33) anführet, hierinn glauben wollen. Wenn wir dies voraussetzen: so dürfen wir nur die Zeit suchen, worinn Terpander gelebt hat, um die Zeitrechnung der Scolien fest zu stellen.

Hellanicus sagt im Athenäus, 34) daß Terpander der erste gewesen sey, der in den carneischen Festen den Preis davon getragen. Von eben diesem Athenäus sehet Sosimus die Stiftung dieser Feste in die 26ste Olympias; folglich lebte Ter-
pander

26) Athen. Lib. XV. cap. 14.

27) Pollux Lib. IV. § 3. & Lib. VI. 108.

28) Hesych in σχολιός.

29) Schol. Aristoph. in ran. v. 1337. & in vesp. v. 1217.

30) Suid, in σχολιον.

31) Eustath. in 4. Iliad. & in 7 Odyss.

32) Etymolog. M.

33) Plutarch. de Music.

34) Athen. Lib. XIV. c. 9.

pander zu eben der Zeit, das ist, gegen das 676ste Jahr vor Christi Geburt. Die Marmorsteine des Grafen Arondels 35) bekräftigen diese Rechnung. Sie setzen einen Zwischenraum von 381 Jahren zwischen dem Streite, welchen dem Terpander seine neue Lehrarten in der Musik erweckten, und der letzten Zeitrechnung, welche, nach Lydiats 36) Meinung, im 293sten Jahre vor Christi Geburt zu Ende geht; und dieses bringet also den Streit des Terpanders ins 674ste Jahr vor Christi Geburt. Durch diese beyden Beweise wird die Zeit, worinn Terpander gelebt hat, feste gesetzt, ohne daß wir nöthig haben, uns beym Eusebius 37) Rath zu erholen, der den Terpander in die 33ste Olympias setzt; oder den Plutarch 38) und Aelian 39) zu fragen, welche ihn für eben so alt, oder gar noch älter, als den Thales von Creta, zu halten scheinen. Wir dürfen also auch nicht dem Hieronymus von Rhodus folgen, der ihn, beym Athenäus, 40) mit dem Incurgus in eine Zeit setzt; noch auch endlich dem Glaucus aus Italien glauben, der ihn, im Plutarch, 41) älter macht, als den Archilochus. Ohne daher weiter zu untersuchen, ob er zu den Zeiten aller dieser Leute gelebet habe: so schliessen wir aus den beyden ersten

Beweisen

35) Marm. Oxon. Ep. 35. lin. 49.

36) Lydiat. annot. ad chron. Marinon

37) Euseb. Chron.

38) Plutarch. de Mus.

39) Aelian. Lib. XII. Var. cap. 50

40) Athen. Lib. XIV. cap. 9

41) Plutarch. de Music.

Beweisen von dem Alter des Terpanders, daß die Scolien, deren Geflüder er gewesen ist, bis zur 20sten oder 25sten Olympias, das ist, bis in das 700ste oder 680ste Jahr vor der christlichen Zeitrechnung können zurück gesetzt werden.

Viele Griechen folgten seinem Exempel, und legten sich auf diese Art der Poesie. Athenäus 42) versichert uns dieses insbesondere vom Alcäus, Anacreon, und der gelehrten Praxilla, welche in den folgenden Zeiten lebten. Aristophanes 43) redet von den Scolien des Melitus. Sein Scholiast 44) und Suidas 45) fügen noch hinzu, daß Melitus Trauerspiele geschrieben, und den Socrates angeklaget habe; daß seine Verse kalt, und seine Sitten schlecht gewesen. Wie werden Gelegenheit haben, wenn wir das, was uns von den alten Liedern übrig geblieben, durchgehen werden, die Namen einiger andern Verfasser von Scolien zuweilen mit anzuführen. Man hatte sogar geschriebene Anweisungen über diese Materie. Artemon hatte ein Buch von dem Gebrauche der Scolien geschrieben, welches Athenäus 46) anführt; und Tyrannion hatte, wie der Scholiast des Aristophanes 47) und Suidas 48) bezeugen, auf

Befehl

42) Athen. Lib. XV. C. 14.

43) Aristoph. in ran. v. 1337.

44) Scholiast. Aristoph. loc. cit.

45) Suidas in σχολίων.

46) Athen. Lib. XV. C. 14.

47) Scholiast. Aristoph. loc. cit.

48) Suidas loc. cit.

Befehl des Cajus Cäsars eine Auslegung über die Scolien verfertiget.

Man sang die Scolien bey Tische zu der Zeit, wenn alles schon aufgetragen war, und man nichts mehr nöthig hatte. Alsdenn, saget Athenäus 49), hörte die Gesellschaft gern aus dem Munde einer vernünftigen Person ein angenehmes Lied; und das that niemals bessere Wirkung, als wenn es einige Sätze von der Aufführung oder aus der Sittenlehre in sich faßte.

Allein die Scolien waren doch auch nicht immer Lehren der Weisheit. Der Inhalt dieser Lieder wurde unendlich verschieden, wie Eustathius 50) schreibt. Einige waren spöttisch, andere hatten mit der Liebe zu thun, und viele handelten von ernsthaften Dingen.

Die Scolien der alten Dichter erwähnten zum öftern des Cottabus, wie Athenäus 51) berichtet. Dieses Wort bedeutete bald den Wein, der im Glase übergeblieben war; bald den Preis desjenigen, der am besten getrunken hatte; und noch öfterer ein Spiel, das aus Sicilien nach Griechenland gekommen war, und darinn bestand, daß man mit gewissen Umständen, die mit Scherz und Lust begleitet wurden, Wein einschenkte.

Die atheniensischen Scolien waren vor allen andern wegen ihres Alterthums und der natürlichen Schreibart ihrer ersten Verfasser beliebt.

Wenn

49) Athen. Lib. XV. C. 14.

50) Eustath. in 7. Odyss. pag. 1574. edit. Rom.

51) Athen. Lib. X. C. 7. & Lib. XV. C. 1. 2.

Wenn auch Athenäus 52) dieses nicht versicherte: so würden uns doch schon die Stücke, welche wir aus dem Alterthum in dieser Materie noch aufzuweisen haben, genugsam hiervon überführen können. Die Anzahl derer Scolien, wovon die alten Schriftsteller reden, oder auch nur derer, welche ganz zu uns gekommen sind, ist ziemlich groß. Ein Theil derselben gehet auf die Sittenlehre; der andere betrifft die Mythologie oder die Geschichte; und noch einige andere handeln von gemeinen und ordentlichen Dingen. Unter diese drey Classen können sie alle gebracht werden.

Die erste Classe begreift die moralischen Scolien in sich. Casaubonus 53) will behaupten, daß die Sitten den Inhalt der meisten alten Scolien ausmachten; ja, daß sie gar auf die Sprüche der sieben griechischen Weisen gemacht wären, und daß diese Sprüche sonst *ᾠδοῦμενα*, Gesänge, hießen; weil sie bey den Gastereien gesungen wurden. Von dieser Art war die Scolie, welche Athenäus 54) in diesen Worten anführet, ohne den Verfasser derselben anzuzeigen.

Macht euch ja, noch auf dem Lande,
 Schon zur Fahrt bereit;
 Da seht, ob ihr auch im Stande
 Fortzuschiffen seyd.

E e 2

Durch

52) Athen. Lib. XV. C. 14.

53) Casaub. animadv. in Athen. L. XV. C. 15.

54) Athen. Lib. XV. C. 15.

Durch die Wellen müßt ihr streichen,
 Wie der Wind euch führt,
 Der denn in den Wasserreichen
 Unumschränkt regiert.

Casaubonus 55) glaubet, daß dieses Stück nichts anders, als eine Allegorie sey, die man aus dem Spruche des Pittacus gemacht habe. Dieser Weise sagte: Ein kluger Mann muß, ehe verdrüßliche Zufälle entstehen, dafür sorgen, daß sie nicht entstehen; und ein tapferer Mann muß sie, wenn sie einmal entstanden sind, wieder wegschaffen. Auf diese Art könnten wir vielleicht mit geringer Mühe aus vielen griechischen Scolien die Sprüche der sieben Weisen herausbringen; aber würden wir uns damit nicht in die Gefahr setzen, Muthmassungen für Wahrheiten zu geben? Laßt uns also die andern Scolien durchgehen, ohne darinn zu suchen, ob sie sich auf diesen oder jenen Spruch der Alten von weiten beziehen.

Timocreon redet in einer Scolie von der Betrachtung des Reichthums also:

Reichthum! du bringst alles Weh; *
 Nicht die Erde, nicht die See
 Trage deine Thronen!
 Geh zum schwarzen Höllenfluß!
 Geh zum finstern Tartarus!
 Da nur mußt du wohnen.

Isidorus

55) Casaub. loc. cit.

* Man weiß nicht, wie weit Pluto und Plutus eigentlich von einander zu unterscheiden sind, weil sie von den

Hydorus von Pelusium 56) gedenket dieser Scolie in einem seiner Briefe, worinn er die ersten Worte davon anführet. Der Scholiast des Aristophanes 57) und Suidas 58) haben sie uns in ihren Werken ganz hinterlassen: sie setzen noch hinzu, daß Pericles die Formel dieser Scolie in einem Gesetze brauchte, welches er gegen die Megaräer gab, und worinn er ihnen alle Handlung zu Wasser und zu Lande mit den Atheniensern untersagte; hierbey führen sie einen Vers aus dem Aristophanes an, wo er sagt, daß Pericles Gesetze gäbe, die wie Scolien geschrieben wären.

Plato 59), und nach ihm Lucianus 60) und Athenäus 61) haben eine Scolie aufgezeichnet, die von den Graden des Vorzugs handelt, welchen wir den Gütern dieses Lebens geben müssen.

E e 3

Gesund-

den Griechen so gar oft mit einander verwechselt werden. S. la Mythologie & l's Fables expliqués par l'histoire par Mr. l'Abbé Banier, tom 5. L. IV. C. X. & XII. Pluto, der Gott des Reichthums, ist unter die böllischen Gottheiten gerechnet worden, weil wir, um Schätze zu suchen, bis in das innerste der Erden gedrungen sind, oder auch, weil vielleicht schon die Alten die zeitlichen Schätze mit so vielen Flüchen und so frevelhafter Ungerechtigkeit oft besudet befunden, daß sie den heidnischen Besitzern derselben und ungewissenhaften Wucherern in jener Welt nur selten einen andern Sitz verheissen haben, als die Hölle. A.

56) Hydor. Pelus. L. II. epist. 146.

57) Scholiast. Aristoph. in ran. v. 1337. & in Acharn. v. 531.

58) Suidas in σχολιον.

59) Plato in Gorg.

60) Lucianus de laps. inter salt.

61) Athen. l. XV. c. 14.

Gesundheit! vor allen den Gaben,
 Die Sterbliche wünschen und haben,
 Nimmst du mit Recht den Vorzug ein.
 Nach dir soll die Schönheit sich setzen.
 Euch redlich erworbenen Schätzen
 Will ich die dritte Stelle weihn.
 Was bleibt für die vierte zurücke?
 Ich weiß schon; die geb' ich dem Glücke,
 Bey jungen Freunden jung zu seyn.

Eben dieser Spruch stehet mit etwas veränderten Worten beim Phocylides; und als Aristoteles ihn von Delphi mitgebracht hatte: so setzte er ihn vor seine Werke von der Sittenlehre. Anaxandrides hielt von dieser Scolie so viel nicht. Er sagt beim Athenäus: 62)

Dieser, wie er auch nun heiße, welcher dieses Lied
 erfand,
 Hat mit Recht die erste Stelle der Gesundheit
 zuerkant.
 Aber, Schönheit! dir die andre, Reichthum! dir
 die dritte weih'n,
 Warlich, eine solche Theilung scheint mir ungereimt
 zu seyn.
 Nein! den Platz nach der Gesundheit, Güter! dem
 verdienet ihr.
 Eine Schönheit, welche hungert, ist ein lächerliches
 hier.

Carcinus hatte eine Scolie auf die Freundschaft gemacht, die wir im Athenäus 63) und im Eustathius finden: 64)

Greif

62) Athen. l. c.

63) Athen. l. XV. cap. 15.

64) Eustath. in 7. Odyss. pag. 1574. edit. Rom.

Greif die Schlange mit der Hand,
 Wahren Freunden sey
 List und Heuchelen
 Gänzlich unbekannt.

Casaubonus 65) liest anstatt dieser Worte, ergreife eine Schlange mit der Hand, durch eine bloße Veränderung des Accents, öffne die Hand, wenn du eine Schlange ergriffen hast, um dadurch, wie er sagt, anzudeuten, wie geschwinde man schädliche Freundschaften brechen müsse. Aber denn würde das andre Glied der Scolie mit dem ersten nicht so gut zusammen hängen. Ueberdenn giebt auch Eustathius 66) in der Erklärung dieser Scolie ihr die erste Bedeutung.

Athenäus 67) und Eustathius 68) haben auch noch diese andere Scolie von der Wahl der Freunde der Vergessenheit entrissen.

Möchten wir doch nur erkennen,
 Was ein jeder wirklich ist!
 Könnten wir die Brust eröffnen,
 Und alsdenn ins Herze schaun,
 Und wenn wir hinein gesehn,
 Wiederum die Brust verschliessen,
 Und uns denn erst Freunde wählet,
 Die getreu und redlich sind!

Ge 4

Unter

65) Casaub animad. in Ath. l. XV. c. 15.

66) Eustath. l. c.

67) Athen. lib. XV. cap. 14.

68) Eustath. l. c.

Unter die moralischen Scolien muß man noch die beyden zählen, die wir auch bey Athenäus lesen.

Freund, ich bitte, hüte dich,
Scorpionen schleichen sich
Unter jeden Stein.

Und da, wo es finster ist,
Pfleget Betrügeren und List
Oft versteckt zu seyn.

Wer seinen treuen Freund
Auch treu und redlich meynt,
Ist, wie mich dünket, wehrt,
Daß Gott und Welt ihn ehrt.

Die andere Classe besteht aus denen Scolien, die zur Mythologie oder zur Geschichte gehören. Wir wollen gleich aus eben diesem Athenäus (69) fünf davon hersehen, deren Verfasser er nicht nennet.

Du, die du bey dem Flusse Triton
Der Welt zuerst erschienen bist,
O Pallas, Königin Athens!
O schütz' Athen und seine Bürger
Vor Unglück, Aufruhr, frühem Sterben.
Und schütze du sie auch, o Vater dieser Göttinn!

Jetzt, da wir bekränzet sind,
Will ich dir, o Mutter Plutons!
Dir, o Ceres! will ich singen.
Seh gegrüßet, große Ceres!
Und du, Tochter Jupiters,
Proserpine, seh gegrüßet!
Schützet beyde diese Stadt!

In Delus bracht' einst die Latone
 Zwen Kinder auf die Welt;
 Den Phöbus mit den güldnen Haaren,
 Diane, so das Jagen liebt,
 Die keinen Pfeil vergebens schieffet,
 Und über alle Weiber herrscht.

O Schutzgott der Arcadier,
 O Pan! du so berühmter Tänzer,
 Der du den muntern Nymphen nachläuffst,
 Die lachend sich vor dir verstecken.
 Erscheine doch bey unsern Freuden,
 O Pan! erschein' in unsern Liedern
 Stets munter und wohlauferäumt.

Nun haben wir den Feind geschlagen,
 Und so, wie wir gewünscht, den Sieg davon
 getragen;

Die Götter haben ihn verliehn.
 Ja, ja, die Götter haben ihn
 Dir, o Athen, Pandrosens Vaterland!
 Das ihnen lieb ist, zugewandt.

Man würde Mühe haben, zu erfahren, in
 welchen Umständen diese Scolien gemacht worden.
 Von den neun folgenden haben wir genauere Nach-
 richt, und wir wollen sie nach der Ordnung der
 Zeiten, da sie verfertiget sind, hersehen.

Praxilla, eine gelehrte Sicyonerin, that sich
 in dieser Art von Liedern vor andern hervor, wie
 schon gesagt ist, und hatte eine große Anzahl der-
 selben geschrieben, wovon wir fast nichts mehr
 übrig haben. Man kann das Lied, das sie auf

den Adonis gemacht hatte, als eine historische Scolie ansehen. Die Worte selber haben wir nicht; man weiß nur noch den Inhalt, so wie ihn Zenobius 70) von Polemon abgeschrieben hat. Es wird darinn von dem Adonis geredet, der kürzlich in den unterirdischen Gegenden angekommen. Er wird gefragt, was unter allen denen Dingen, die er auf der Erde verlassen, das schönste sey? und er antwortet: Die Sonne, der Mond, die Gurken und die Aepfel. Aus dem lächerlichen, welches darinn steckt, daß er die Sonne und diese Arten von Früchten mit einander in Vergleichung stellet, entstand ein Sprüchwort, das auf sehr einfältige Leute gebracht wurde: Dummer, als der Adonis der Praxilla.

Praxilla hatte noch eine Scolie auf den Admetus verfertigt, die im Alterthum sehr berühmt ist. Ein Schriftsteller, mit Namen Pausanias 71), sagte in seinem täglichen Wörterbuche, welches Eustathius angeführet hat, daß diese Scolie in Athen gesungen würde, und daß einige sie dem Alceus, andere der Sapho, und noch andere der Praxilla von Sicyon zuschrieben. Aber der Scholiast des Aristophanes 72) sezet sie ohne Bedenken unter die Trinklieder der Praxilla. Dieses ist die Scolie.

Der

70) Zenobius cent. 4. adag. 21.

71) Eustath. in 2. Iliad. p. 326. edit. Romæ

72) Schol. Aristoph. in vesp. v. 1231.

Der du Admets Geschichte weißt,
 Freund, liebe stets nur brave Männer,
 Und meide die verzagten Seelen;
 Denn die Gesellschaft dieser Leute
 Wird dir gewiß verdrießlich seyn.

Die Worte dieses Liedes haben wir dem Fleiße des Athenäus 73) und des Eustathius 74) zu danken, welche sie uns aufbehalten haben. Aristophanes 75) hatte lange vorher in zweyen Stellen seiner Lustspiele davon geredet. Die erste ist in den Wespen, wo das Chor zu dem alten Richter also spricht: „Wie? der Schmeichler Theorus lieget bey der Tafel zu den Füßen des Cleons, fasset ihn bey der Hand, und singet ihm das Lied: „Freund, der du die Historie vom Admetus weißt, liebe die tapfern Leute! Singet ihr ihm denn doch auch eine Scolie vor.“ Die andere Stelle, wo Aristophanes der Scolie vom Admetus erwähnte, war in den Störchen, wovon wir aber nur noch dieses Stück bey seinem Scholiast 76) finden. Einer sang bey dem Myrthenzweige das Lied vom Admetus Ἀδμήτης λόγον, und der andere sagte mit Feuer das Lied des Harmodius, Ἀρμόδιου μέλος, her. Eben dieser Scholiast 77) redet noch von dem Cratinus, welcher, nach dem Harmodius, des Liedes vom Admetus Erwähnung that.

Man

73) Athen l. XV. c. 15.

74) Eustath. l. cit.

75) Aristoph. in vesp. v. 1229.

76) Schol. Aristoph. l. cit.

77) *ibid.*

Man brauchte also die beiden ersten Worte dieser Scolie, Ἀδμήτης λόγον, für ihren Namen, und man muß sie durch das Lied vom Admetus geben, wenn man sie nur benennen will. Uebersetzt man sie aber, so bedeuten diese beiden Worte die Historie, und nicht das Lied vom Admetus. Eben daher hat die Scolie in der lateinischen Uebersetzung des Dalechamps 78) keinen rechten Zusammenhang. Liebe, sagt er, die beherzten Leute, wenn du das Lied vom Admetus wirst gelernet haben; anstatt, daß er sagen sollte: Du, der du die Historie vom Admetus weißt, liebe die beherzten Leute.

Eustathius zeigt uns, daß durch die tapferen Leute, οἱ ἀγαθοί, deren Freundschaft man nach dem Beispiele des Admetus suchen soll, auf die Alceste gedeutet werde, welche sich nicht scheuete, für ihn zu sterben; und daß der Vater des Admetus, der nicht so tapfer war, die zaghaften Leute, τῆς δειλῆς, deren Umgang man fliehen muß, vorstelle. Diese Anmerkung giebt den Worten Ἀδμήτης λόγος offenbar die Bedeutung der Historie vom Admetus, oder seines Exempels, und zeigt die Unrichtigkeit aller Erklärung, worinn man den Begriff eines Liedes bringen will.

Der Schollast des Aristophanes 80) führet Schriftsteller an, welche sagten, Admetus sey zum
 Ihesus,

78) Dalechamp. in Athen. l. XV. c. 15.

79) Eustath. in 2 Iliad. p. 326. edit. Rom.

80) Schol. Aristoph. l. 6.

Thesus, dem jüngsten Sohn der Alceste und des Ippasius, geflohen, und bey ihm geblieben; und dieses sey der Inhalt der Scolie gewesen. Einige, füget der Scholiast hinzu, sagen, wie Alceste das Leben ihres Mannes Admetus durch ihren Tod erkaufte hatte, so habe man bey ihm traurige Scolien und Lieder gesungen.

Hierauf hat sich ohne Zweifel Erasmus 81) gegründet, wenn er hat behaupten wollen, daß das Lied vom Admetus, Ἀδμητῆς λόγος, bey den Griechen zum Sprüchworte geworden, daß man es ursprünglich von den Klagen des Admetus, und hernach von jedem traurigen Liede brauchte. Aus eben dieser Ursache setzet vermuthlich auch Dalechamp voraus, daß man ich weiß nicht was vor ein Lied vom Admetus gehabt habe, welches von der Scolie unterschieden sey, und den Inhalt derselben ausmache. Aber alle Begriffe von diesen erdichteten Liedern sind so verwirrt, und so wenig gegründet, daß man bloß bey der klaren und genauen Erklärung, die Eustathius von dem Verstande dieser Scolie gegeben hat, bleiben muß.

Casaubonus 82) meynet, daß die Wörter ἀγαθοὶ und δειλοὶ in dieser Scolie bloß die Rechtshaffenen und die Gottlosen, nicht die herzhaften und feigen Leute bedeuten: aber er wird auch durch den Eustathius widerleget. Das Exempel des Admetus, der seine Frau für ihn sterben sah, da
sein

81) Erasim. chil. 2. cent. 4. adag. 22.

82) Casaub. animadv. in Athen. lib. XV. cap. 15.

sein Vater sich dessen weigerte, lehret uns eben nicht, schlechterdings gottlose Leute zu fliehen; es wird auch nicht gesagt, daß der Vater des Admetus gottlos gewesen; sondern diese Historie weist, daß man auf jaghafte Leute keine Rechnung zu machen habe. Wenn wir die Scolie so erklären, so ist der Verstand darinn vollkommener, und das Wort *δειλοί* genauer nach dem Buchstaben gegeben.

Suidas 83) berichtet uns, daß das Lied vom Admetus, und das Lied vom Harmodius 84), wovon wir hernach reden werden, zum Sprücheworte geworden, wodurch man leichte Sachen beschreiben wollte. An einem andern Orte sagt er, daß man das Lied vom Harmodius von schweren Sachen brauchte. Von diesen beiden Sätzen, welche sich offenbar widersprechen, muß man nach allem dem, was von den Scolien gesagt ist, ohne Zweifel die letzte annehmen, zumal, da Suidas 85) selber nach dem Scholiasten des Aristophanes 86) versichert, daß man das Wort Scolie in verkehrtem Verstande von einer leichten Sache brauchte.

Die Griechen, welche die Helden ihrer Nation zu besingen pflegten, hatten eine Scolie auf Ajax, den Sohn Telamons.

Sohn

83) Suidas in *Ἀδμήτης μέλος*.

84) Idem in *Ἄρμόδιος*.

85) Idem in *σκολιὸν*.

86) Schol. Aristoph. in *ran.* v. 1337.

Sohn Telamons, tapftrer Ajax, man sagt, daß du nach dem Achilles der beste von allen denen Griechen gewesen, die Troja belagerten. Telamon sey zuerst hingezogen, und Ajax, der andere unter den Griechen, nächst dem Achilles, sey ihm gefolget.

So hat uns Athenäus 87) die Scolie geliefert. Eustathius 88) führet die erste Hälfte davon an, da er saget, daß man den grossen Ruhm des Ajax aus der Redensart: den Telamon singen, sehen könne. Dieses Sprüchwort, sehet er hinzu, ist von der Scolie entstanden, die mit diesen Worten anfängt: Sohn Telamons. Antiphanes sezte diese Scolie unter die alten Lieder, welche man bey Tische sang. Nehmet den Odos, saget er bey Athenäus 89), wie er von dem Glase redet, welches die Trinklieder begleitet; aber fallet auf keine alte Lieder, weder auf den Telamon, noch auf den Páan, noch auf den Harmodius. Theopompus redet bey eben diesem Athenäus 90) auch davon. Wir lagen ganz sanft auf weichen Lagern, und trunken, und sungen dabey eins ums andre das Lied vom Telamon.

Obgleich die Scolie Telamons Namen führte, so sang man doch darinn nicht vom Telamon, sondern von seinem Sohne Ajax; und die Scolie hatte also nur deswegen den Namen des Vaters,
weil

87) Athen. l. XV. cap. 15.

88) Eustath. in 2. Iliad. p. 285. edit. Rom.

89) Athen. l. XI cap. 15.

90) Idem lib. I. cap. 19.

weil dieses eines von den Anfangswörtern, *πᾶς Τελαμῶνος*, war, und auch zu ihrem Namen gebraucht wurde. Diese Erklärung des Eustathius widerspricht der Auslegung, die uns Erasmus giebt 91), daß die Redensart, den Telamon singen, *ᾄδειν Τελαμῶνος*, so viel heiße, als das Lied vom Telamon singen, *ᾄδειν τὰ Τελαμῶνος*, und daß man dieses, als ein Sprüchwort, von einer betäubten und klagenden Rede gesagt habe, weil nemlich Telamon seinen Sohn Ajax ohne Aufhören beweinet hätte.

Die Tyrannen der Pisistratiden war der Inhalt einer Scolie, die einigen tapfern Atheniensern zu Ehren gemacht war, welche, zur Vertheidigung ihrer Freiheit, nach einem Orte im Attischen Gebiete, der *Lipsydion* hieß, hingeflohen waren, und denselben besetzt hatten. Herodotus schreibt 92), daß die Pisistratiden sie daselbst verfolgten, und sie endlich nach einem blutigen Gefechte herausjagten. Der Tag von *Lipsydion* wurde zum Sprüchworte, sagt Eustathius 93), und er setzt noch hinzu, daß man zu Ehren dieser edelgesinnten Bürger eine Scolie gesungen. Athenäus, 94) Suidas 95) und Eustathius 96) haben sie uns fast in einerley Worten hinterlassen.

Uch

91) Erasim. chil. 3. cent. 4. adag. 10.

92) Herodot. lib. V.

93) Eustath. in 4 Iliad. p. 461. edit. Rom.

94) Athen. l. XV. cap. 15.

95) Suidas in *ἐπιλειψυδρία μάχη*.

96) Eustath. l. cit.

Ach! ach! Lipsydrion,
 Verräther deiner Freunde,
 O was für brave Helden
 Sind durch dich umgekommen!
 Vornehme, tapfre Krieger,
 Und die durch ihre Thaten zeigten,
 Von welchen Vätern sie entsprossen.

Dieses Lied führet uns natürlicher Weise auf die Scolie vom Harmodius und Aristogiton, welche auch gegen die Söhne und Nachfolger des Pisistratus, Hipparchus und Hippias, ihre Tapferkeit sehen liessen. Hipparchus hatte die Schwester des Harmodius öffentlich beleidiget. Harmodius und Aristogiton verbunden sich darauf gegen den Tyrannen; der eine, um seine Schwester zu rächen; der andere, um seinem Freunde beizustehen. Sie tödteten ihn auch wirklich an dem Feste der Panathenäen, und dieses war gleichsam das Zeichen, welches der Atheniensischen Freyheit gegeben wurde. Hippias wurde einige Zeit hernach gezwungen, das Land zu verlassen, floh zu den Persern, und blieb hernach in der Marathonischen Schlacht, worinn er die Waffen gegen sein Vaterland führte. Unterdeßsen wurden dem Harmodius und dem Aristogiton zu Ehren Bildsäulen aufgestellt, und Lieder gemacht. Thucydides 1), Herodotus 2), Demosthenes 3), Aristoteles 4), Tro-
 gus

1) Thucyd. l. VI.

2) Herodot. l. III.

3) Demosthen. de Cor. fol. 382.

4) Aristotel. Polit. l. III.

gus Pompejus, den Justinus in Kurze gebracht 5), der alte Plinius 6), Plutarch 7), Diogenian 8), Pausanias 9), und mehr nach ihnen, haben ihre Geschichte berührt; und einige andre Schriftsteller haben von ihren Scolien geredet. Hier sind einige davon, die Athenäus 10) gesammelt hat.

Myrthen-Blätter sollen
 Meinen Degen decken,
 Wie ihr Schwerdt Harmodius
 Und Aristogiton trugen,
 Da sie den Tyrann erschlugen,
 Und die Gleichheit der Gesetze
 Den Atheniensern schenkten.

Nein! du bist noch nicht gestorben,
 Ehrester Harmodius!
 In den Inseln der Beglückten,
 Wo der schnelle Held Achilles,
 Und des Nydeus tapfrer Sohn
 Diomedus, sich vergnügen,
 Da bist du auch, wie man sagt.

Ich will meinen Degen mit Myrthenblättern
 bedeckt tragen, wie Aristogiton und Harmo-
 dius thaten, als sie den Tyrann Hipparchus
 zur Zeit der Panathenäen tödteten.

Euer

- 5) Justin. lib. II. cap. 9.
 6) Plin. lib. VII. cap. 23.
 7) Plutarch. de vita dec. Rhet. in Antiph.
 8) Diogen.
 9) Pausan. Attic. p. 29.
 10) Athen. lib. XV. c. 15.

Euer Ruhm soll ewig seyn, liebster Aristogiton und Harmodius, weil ihr den Tyrann erschlagen, und die Gleichheit der Gesetze in Athen eingeführet habt.

Suidas schreibt 11), daß die Lieder von dem Harmodius in diesen Worten abgefaßt waren: Harmodius und Aristogiton haben ihre Hände an die Tyrannen gelegt, und die Athenienser haben den Hippias getödtet. Aber alle diese verschiedenen Lieder kommen fast auf eins hinaus.

Aristophanes 12) redet von dieser Scolie an mehr als einem Orte seiner Werke. In den Wespen suchet der Sohn des Alten, mit dem er bey Tische sitzt, seinen Vater lustig zu machen, wenn er ihm vorschlägt, Scolien zu singen, und sagt zu ihm: Ich will zuerst die vom Harmodius singen, höre zu: Niemals wurde ein Mann zu Athen gebohren. Dieses ist ohne Zweifel der Anfang einer andern Scolie auf den Harmodius, wovon wir nur noch diese wenigen Worte übrig haben. In den Acharniern 13) will das Chor der Bürger sagen, daß sie keinen Kriegsmann bey ihrer Tafel leiden wollen, und spricht: Er soll niemals den Harmodius bey mir singen 14). In eben diesem Stücke sehet man die schönen Lieder vom Harmodius unter die Ergötzlichkeiten der Tafel, welche daselbst hergezählet werden. Wir haben schon ein

Stück

Stück

11) Suidas in 'Αρμόδιος.

12) Aristoph. in vesp. v. 1217. & sqq.

13) Aristoph. in Acharn. v. 677.

14) Ibid. v. 192.

Stück aus den Störchen eben dieses Dichters angeführet, wo er saget, daß einer bey dem Myrthenzweige das Lied vom Admetus, und der andere die Scolie vom Harmodius sang. Antiphanes, den Athenäus 15) anföhret, thut des Liedes vom Harmodius zweymal Erwähnung. Er saget 16), indem er von einem Gastmale redet, daß man daselbst schon den Harmodius und den Páan gesungen, als einer die grosse Schale des errettenden Jupiters genommen. Nehmet dies Glas, sagt er anderswo, aber gerathet auf keine alten Lieder, weder auf den Telamon, noch auf den Harmodius. Aristides 17) fraget in einer Leichenrede auf den Eteonus, ob man nicht wohl thun würde, wenn man von ihm in den Scolien sänge, wie man darinn den Harmodius besinget, wenn man saget: Du bist noch nicht todt. Endlich versichert uns der Scholiast des Aristophanes 18), daß man bey den Gastereien das Lied gesungen, welches vom Harmodius den Namen führet, und sich also anfängt: Lieber Harmodius, du bist noch nicht todt. Aus allen diesen Zeugnissen siehet man, daß von allen denen Scolien, die auf den Harmodius verfertigt waren, die letzte am bekanntesten gewesen, und am meisten gebraucht worden.

Wir haben schon angemerket, daß Suidas 19) aus dem Liede auf den Harmodius ein Sprüchwort

15) Athen. lib. XV. cap. 14.

16) Idem lib. XI. cap. 15.

17) Aristides serm. in Eteon.

18) Scholiast. Aristoph. in Acharn. v. 977.

19) Suidas in Ἀδμήτῳ μέλος.

wort gemacht. An einem Orte saget er 20), daß man es von leichten Sachen brauchte, und an einem andern daß man dadurch schwere Dinge anzudeuten pflegte. Erasmus füget hinzu 21), daß die Scolie auf den Harmodius, so wie die Lieder auf den Admetus und Telamon, von traurigen Sachen gesagt wurde. So gleich findet er zu diesen dreien Sprüchwörtern einen traurigen Ursprung aus, und hernach eine Bedeutung, welche diesem ersten Ursprunge gemäß ist. Aber das ist nicht der Begriff, welchen uns die Schriftsteller davon geben, die älter sind, als Erasmus 22).

Es ist glaublich, daß die Scolie von der Clitagora auch auf die Zeit der Pisistratiden und den Beystand, welchen die Thessalier den Atheniensern gegen die Tyrannen leisteten, zielete. Diese Anmerkung machet der Scholiast des Aristophanes 23) bey Gelegenheit der Scolie, welche Aristophanes selbst in diesen Worten anführet.

Geld, Thessalier und Leben
Müßet ihr,
Götter, mir,
Mir und Clitagoren geben.

Clitagora war, wie eben dieser Scholiast meldet 24), eine Frau aus Thessalien, welche sich auf

die

F f 3

20) Idem in 'Αρμόδιος.

31) Erasim. chil. 2. cent. 6. adag. 22. & cent. 10. adag. 93. & chil. 4. cent. 4. adag. 10.

22) Suidas I. cit. Eustath. in 2 Iliad. p. 285. edit. Rom.

23) Scholiast. Aristoph. in vesp. v. 1237.

24) Scol. Aristoph. I. cit.

die Poesie legte. Suidas 25) redet von einer Elitagora aus Lacedämon, welche ebenfalls die Poesie trieb, und er saget, daß Aristophanes in den Danaiden, welche wir nicht mehr haben, derselben erwähne.

Athenäus 26) hat uns eine Scolie hinterlassen, welche Pindarus bey Gelegenheit des Preises, der in den Olympischen Spielen dem Ueberwinder gegeben ward, verfertiget hatte. Xenophon aus Corinth hatte sich anheischig gemacht, wenn er Sieger würde, der Venus in ihren Tempel eine gewisse Anzahl von Frauenzimmern zum Dienste des gemeinen Wesens zu schenken. Er trug auch den Preis davon, und nachdem Pindarus seinen Sieg in der Ode, welche sich mit dem Worte, Τρισολυμπιονικαν, anfängt, und jetzt die dreizehnte im ersten Buche ist, besungen hatte, so machte er noch eine Scolie auf das Geschenke, welches er der Venus gelobet hatte. Eben diese Frauenzimmer mußten sie bey der Zurückkunft des Xenophons, und unter der Zeit, daß er im Tempel der Göttin opferte, zum erstenmale singen.



Der Herr Uebersetzer hat Bedenken getragen, den ihm zu freyen griechischen Text zu verdeutschen. Wir theilen dem Leser also die Uebersetzung Casaubons mit.

O regi.

25) Suidas in Κλειταγόρα.

26) Athen. l. XIII. c. 4.

O regina Cypri in tuum istud remus puellarum 25 Lascivarum gregem adduxit, votum lætus ut exsolveret. Peregrinæ & hospitales juvenculæ, ministræ sacrorum In opulenta Corintho flavas manibus thuris lacrymas tenentes, Sæpius nobis amorum cœlestem matrem placaverunt, Menteque & animo ad Venerem provolantes Nobis illam a superis adjutricem præbuere. Harum molliusculam pulcritudinem, cum urget necessitas, Vos demerere lectis in dulcibus, o juvenes, perpulcrum est. Miror autem, quid domini de me sint existimaturi, Melliti hujus carminis scolii excogitato hujusmodi principio, quod publicarum feminarum laudi veluti connubio annexum & adjunctum est.



Aus den letzten Worten siehet man, daß Pindarus sich einige Sorge gemacht habe, was seine Herren von ihm und seiner gar zu freyen Scolie denken würden.

Der Scholiast des Aristophanes 27) nennet uns eine Scolie vom Lampon; er sagt uns aber weiter nichts, weder von den Worten, noch von dem Inhalte. Man kann sie unterdessen mit Recht unter die historischen Scolien setzen, weil der Scholiast dieselbe den Liedern vom Admetus und Har-

S f 4

modius

27) Schol. Aristoph. in Acharn. vers. 977.

modius beyfüget, als wenn sie von eben der Art wäre. Sonsten ist die Person, deren Namen sie führet, in der Historie bekannt. Aristophanes, 28) sein Scholist 29), und Suidas 30) reden von Lampon. Er war ein Wahrsager, und hielt das Gesetz strenge, welches Rhadamantus gegeben hatte, und wodurch befohlen wurde, bey keiner andern Sache, als bey dem Namen der Pflanzen, oder der Thiere zu schwören. Er wurde mit einer atheniensischen Colonie weggeschickt, um die Stadt Sybaris, nach ihrer Eroberung, wieder aufzubauen.

Aristoteles, welchen man gemeinlich nur als einen großen Weltweisen anzusehen pfleget, verdienet auch noch unter den Dichtern eine Stelle, wenn er auch sonst keine Verse geschrieben hätte, als die Scolie, die er auf den Tod des atarnischen Tyrannen, Hermias, seines Freundes und Bundesgenossen, verfertiget hat, und die wir noch aufweisen können. Dieses kostbare Stück hat uns Diogenes Laertius 31) und Athenäus 32) aufbehalten. Julius Scaliger 33) hat daraus geurtheilet, daß Aristoteles in der Poesie dem Pindarus nichts

28) Aristoph. in avibus v. 521. & 989.

29) Schol. Aristoph. in nub. v. 331. & in Acharn. v. 977. & in avib. v. 521. & 989.

30) Suidas in Ουρσιομάντις, & in Λαμπων, & in Ραδαμάνθυος.

31) Diogen. Laert. in Aristot.

32) Athen. l. XV. cap. 16

33) Scaliger I. Poet. 44.

Liedern der alten Griechen ꝛc. 465

nichts nachgäbe, und Casaubonus 34) nennet es ein recht güldenes Werk.

Ziel des menschlichen Bestrebens,
Ziel, das man mit Müh erreicht!
Schönste Beute dieses Lebens!
Kleinod, dem kein Reichthum gleicht!
Tugend! dich, dich, unbefleckte Schöne!
Lieben Griechenlandes Söhne.

Ihnen heißen alle Plagen
Und das grausamste Geschick,
Wenn sie es für dich ertragen,
Ein beneidenswehrtes Glück.
Quaal und Tod für dich geduldig leiden,
Ist ein Theil von ihren Freuden.

Dies zeigt deines Samens Blüte,
Früchte der Unsterblichkeit,
Früchte, welche deine Güte
In der Menschen Herze streut.
Eltern, Gold, der süsse Schlaf gefallen;
Aber du gefällst vor allen.

Herculs, Castors, Pollux Werke,
Die so viel für dich gethan,
Waren Zeugen deiner Stärke,
Kündigten dein Daseyn an.
Und warum starb Ajax mit Achillen?
Tugend! nur um deinetwillen.

§ 5

Deine

. ;) Casaubon. animadv. in Athen. l. XV. c. 16.

Deine Schönheit zeugt die Triebe,
 Womit du gesucht wirst.
 Deiner Schönheit bloß zu Liebe
 Blendet sich Atarnens Fürst,
 Dieser Fürst, den sein Verdienst und Leben
 Und die Ewigkeit erheben.

Des Gedächtnisses Geschlechte,
 Musen! wollt ihr Zeus erhöhn,
 Unter dessen Schutz die Rechte
 Der Gastfreiheit sicher stehn:
 O so laßt stets unter eurem Singen
 Dieses Fürsten Lob erklingen.

Und so oft als eure Leyer
 Von der Freundschaft Alter spielt,
 Die das jugendliche Feuer
 Und die erste Treu noch fühlt,
 O so oft laßt unter euren Chören
 Dieses Fürsten Loblied hören.

Dieses Stück, welches sich sowohl für einen großen Dichter, als für einen großen Weltweisen schicket, erweckte dem Aristoteles Ankläger. Athenäus 35) berichtet, daß Demophilus und Eurnomedon ihn der Gotteslästerung beschuldigten. Sie gaben vor, das Lied wäre ein rechter Pöan, und es wäre nicht erlaubt, so bey Gastereien einem bloßen Menschen zu Ehren, einen geheiligten Gesang zu singen, der für die Götter allein gehörte. Julius Scali-

35) Athen. l. XV. c. 16.

Scaliger 36) glaubet auch, daß es ein Páan sey; aber Athenáus behauptet, daß man nicht die geringste Spur eines geheiligten Liedes von dieser Art darinn antreffe, weil der Verfasser daselbst von dem Hermias, als einem sterblichen Menschen, redet, und die Anrufung, *ὦ παῖα*, welche man ordentlich in den Páanen findet, ausgelassen hat. Diese beyden Gründe des Athenáus sind aber doch nicht unbeantwortet geblieben. Casaubonus, 37) sezet dem ersten einen Páan entgegen, der von Xenophon 38) angeführet wird, und den Diascuren, die doch auch sterblich gewesen, zu Ehren gemacht war; und wider den andern bringet Scaliger 39) ein Stück des Ariphrons aus Sicyon von der Gesundheit her, welches Athenáus 40) selbst einen Páan nennet, und worinn man doch nicht die Anrufung findet. Dem sey nun, wie ihm wolle, man kann dies Lied des Aristoteles, auf des Athenáus Wort, immerhin unter die Scolien sezen; und das ist die letzte von unsern historischen Scolien.

Die dritte Classe besteht aus denen Scolien, welche von gemeinen und ordentlichen Dingen handeln. Hier finden wir gleich den Alcáus und Anacreon vor uns. Aristoteles 41) erwähnt der Scolien des Alcáus, und man weiß auch sonst, daß Alcáus und Anacreon sich in dieser Art von Liedern

36) Scaliger l. Poetic. 44.

37) Casaub. animadv. in Athen. l. XV. c. 16.

38) Xenoph. Cyrop. lib. III.

39) Scal. l. cit.

40) Athen. l. XV. in fine.

41) Aristot. III. 10. Pol.

Liedern sehr hervorgethan, und daß darum, nach der Anmerkung des Athenäus, 42) Aristophanes in seinen Gästen sagt: Singe mir eine Scolie aus dem Alcäus und Anacreon. Nun können wir auch leicht wissen, wovon die Scolien dieser beyden Dichter handelten.

Unter den wenigen Stücken, die uns noch vom Alcäus übrig geblieben sind, finden sich einige, worinn von nichts, als Wein und gutem Leben, geredet wird. Athenäus 43) nennet sie ein Werk des Alcäus, des Liederdichters. Man kann sie also als lauter Ueberbleibsel von seinen Scolien ansehen. Er suchet darinn überhaupt das Erntken in allen Jahreszeiten, und in allen Umständen unsers Lebens anzupreisen.

Erstes Stück auf den Winter. 44)

Seht, wie Zeus durch Regengüsse
Felder überschwemmt;
Seht, der Lauf der schnellsten Flüsse
Wird durch Eis gehemmt;

Seht, die Luft ist schon den Winden
Völlig unterthan.
Fort! den Frost nicht zu empfinden,
Zündet Feuer an!

Doch man muß, nach meinem Dünken,
Ist auch lustig seyn.
Gebt uns reichlich Wein zu trinken;
Aber guten Wein.

Der

42) Athen. I. XV. c. 14.

43) Athen. I. X. c. 8.

44) Ibid.

Der, ihr wißt schon, den ich meine,
 Honig-Farbe zeigt,
 Und nicht, wie die andern Weine,
 Gleich zu Kopfe steigt.

Anderes Stück auf den Sommer. 45)

Brüder! neßt die Zungen,
 Neßt und fühlt die Lungen
 Mit dem besten Wein!
 Auf, und schenket ein!
 Seht! der Hundstern glühet,
 Alles, was man siehet,
 Alles ist erhitzt,
 Alles durstet iht.
 Sollten wir allein,
 Denn nicht durstig seyn?

Plutarchus 46) führet diese Worte davon an: Neße die Lungen; und untersuchet bey dieser Gelegenheit in einer von seinen Tischfragen, ob der Trunk in den Magen, oder in die Brust hinunter fliesse. Er meinet, nach den Meinungen vieler Alten, daß er den letzten Weg nehme, welches uns gewiß eben keinen großen Begriff von ihrer Naturlehre und Anatomie giebet.

Drittes Stück auf den Frühling. 47)

Hört einmal, ihr muntern Brüder!
 Iho kömmt der Frühling wieder,

Seht,

45) Ibid.

46) Plutarch. Sympos. l. VII. quæst. 1.

47) Athen. l. X. cap. 8.

470 V. Abhandlung von den

Seht, er kömmt, von Blumen schwer.
Gebt mir gleich auß diesem Fasse
Von dem Honigsüssen Rasse.
Eilet! Einen Becher her!

Viertes Stück über die Gelegenheiten zum Gram
und Kummer. 48)

O Bacchis! laß Sorgen und Grillen
Dir Herz und Gedanken nicht füllen.
Sprich, ob man das Glücke so zwingt.
Das kräftigste Mittel, die Plagen
Und allen Verdruß zu verjagen,
Ist dieses, daß man sich betrinkt.

Horaz 49) hat nach der Zeit eben das gesagt:

Spes donare novas largus, amaraque
Curarum eluere efficat.

Fünftes Stück über die Gelegenheiten zum
Bergnügen und zur Freude.

Heute, Brüder! heut
Ist die rechte Zeit,¹
Daß ihr trinkt, und trunken seyd,
Lustig! eingeschenkt!
Wer nicht will, der muß,
Weil des Schicksals Schluß
Unsern lieben Myrsilus
In die Gruft versenket.

Horaz

48) Ibid.

49) Horat. l. IV. Od. 12.

Liedern der alten Griechen ꝛ. 47 I

Horaz hat davon eben so viel an mehr als einem Orte seiner Gedichte geredet.

Sechstes Stück 50)

Von allen Pflanzen muß der Wein
Von dir zuerst gepflanzt seyn.

Horaz hat es Wort vor Wort übersetzt: 51)

Nullam, Vare, sacrâ vite prius severis
arborem.

Siebentes und letztes Stück. 52)

Brüder! warum trinkt ihr nicht?
Was erwartet ihr das Licht?
Denkt, wie bald ein Tag verflossen.
Gebt uns geschwinde Wein!
Große Becher bringt herein,
Die verschiedner Weite seyn,
Und vom Weine vollgegossen!

Trinkt den Nebensaft, und denkt,
Wozu Bacchus ihn geschenkt;
Auf! vergeßet Noth und Plagen.
Eins, zwey, drey und mehrmal leer!
Und wird euch der Kopf zu schwer,
Gut! so trinket immer mehr.
Ein Glas soll das andre jagen.

Wenn

50) Athen. l. X. cap. 8.

51) Horat. lib. I. Od. 18.

52) Athen. loc. cit.

Wenn wir von den Scolien des Alcäus nach dem wenigen, was wir eben davon gesehen haben, urtheilen wollen, so hatten sie keinen andern Inhalt, als die Ergeßlichkeiten der Tafel. Hierauf hat vermutlich Quintilian gesehen 53), wenn er schrieb, daß dieser Dichter sich zu Kleinigkeiten heruntergelassen hätte, da er doch geschickter gewesen wäre, was Großes zu singen: *In lusus & amores descendit, majoribus tamen aptior.* Man hat auch wirklich von ihm noch viele andere Stücke, welche zeigen, daß er oft die edelsten und ernsthaftesten Materien zu wählen wußte.

Was den Anacreon anbetrißt, so haben wir von ihm 70 Oden, welche man ihrer Kürze und ihres Inhalts wegen für diejenigen Scolien ansehen muß, welche das Alterthum ihm zuschreibet. Er besinget darinn bald die Liebe, bald den Gott des Weins, und oft beyde zugleich. Wollen wir diese Stücke von Seiten der Schreibart betrachten, so finden wir in denselben eine solche Süßigkeit, und etwas so feines und zärtliches, als wir vielleicht sonst nirgends finden. Alles ist darinn schön und natürlich; jeder Gedanke ist eine Empfindung; jeder Ausdruck kömmt aus dem Herzen, und gehet wieder zum Herzen. Man findet da diese ungekünsteltesten Annehmlichkeiten, welche den Character des Liedes ausmachen, und dasselbe von allen andern Werken der Poesie unterscheiden. Man siehet da diejenigen lachenden Bilder, welche allemal gewiß gefallen, weil sie mit Geschmaek und

Urtheil

53) Quintil. l. X. c. 1.

Urtheil aus der bloßen Natur genommen sind. Hierzu war ohne Zweifel eine Melodie ausgesuchet, die sich zu den Worten schickte; und so mußte die jonische Mundart, die sehr annehmlich war, und die jonische Singart, die alle andern an Zärtlichkeit übertraf, diese Lieder vollkommen angenehm machen. Will man sie aber von Seiten der Sitten ansehen, so zeigt uns alles eine ausschweifende Wollust, eine Freiheit, sowohl im Wiß, als im Herzen; und eine angenommene Ruhe und Sorglosigkeit, welche alles das, was wir Glück, Ehre, Tugend und Wohlstand nennen, als lauter eitele und nichtswürdige Begriffe entfernt.

Pindarus, von dem ich schon eine Scolie auf eine historische Begebenheit angeführet habe, machte auch dergleichen auf die Ergötzlichkeiten der Tafel. Denn da Athenäus 54) von den alten Scolien redet, worinn oft etwas von dem Cottabusspiele vorkam, so leget er diese dem Pindarus in den Mund.

Ich will mich im Winter auf die Annehmlichkeiten der Liebesgötter der Venus betrinken, und dem Agathon den Cottabus zubringen.

Hier sind noch einige Scolien, welche Athenäus gesammelt hat, 55) ohne die Verfasser derselben zu melden.

D würd'

54) Athen. l. X. c. 7.

55) Idem l. XV. c. 15.

474 V. Abhandlung von den

D würd' ich eine schöne Leyer
Von weissem Elfenbein,
Und könnt' ich denn durch schöner Kinder Hand
Zum Bacchus = Tanz getragen seyn!
D würd' ich Gold, das noch kein Feuer
Berührt und durchgebrannt,
Und nähm' ein tugendhaftes Weib
Mich denn an ihren schönen Leib!

Lebe, trinke, liebe, lärme,
Kränze dich mit mir!
Schwärme mit mir, wenn ich schwärme;
Ich bin wieder klug mit dir.

Auf! Cotonis, schenk mir ein,
Schenk mir ein, und höre,
Laß dir diese Lehre
Heut von mir gesaget seyn:
Man muß das Getränk der Neben
Allen braven Leuten geben.

Athenäus hat noch zwei andere, die sehr kurz
sind, in seine Sammlung aufgenommen. § 6)

Die Eichel hat das Schwein, und jene hält' es
gerne.

Dies Mädchen hab' ich auch, und jenes hält'
ich gerne.

Der Bader und die * * * baden,
Den feinsten Mann, den schlechtesten Kerl
Beständig nur in einer Wanne.

Ein

§ 6) Athen. I. XV. c. 15.

Ein kriegerisches Lied des Hybrias von Creta, welches einige, wie Athenäus saget 57, unter die Scolien gesetzt haben, soll den Beschluß dieser Abhandlung machen.

Ein Spieß, ein Schwerdt, ein schöner Schild,
 Der meinen Leib beschützet,
 Sind mir ein großer Schatz.
 Denn hiedurch kann ich pflügen, erndten,
 Die süßen Trauben keltern,
 Und Herr in meinem Hause seyn.
 Die aber es nicht wagen,
 Spieß, Schwerdt und Schild zu tragen,
 Die alle fallen vor mir nieder,
 Verehren mich, als ihren Herrn,
 Und nennen mich gar einen König,

Andre Abhandlung.

Von den Liedern, die gewissen Handthierungen eigen waren, oder bey gewissen Gelegenheiten gebraucht wurden.

Es scheint, daß in Griechenland jede Handthierung eine Art vom Liede hatte, die ihr besonders geheiligt war. Wenigstens haben wir noch einige Spuren von Liedern, welche die Hirten sangen; von denen, welche die Leute, die des Tages auf dem Felde arbeiteten, zu brauchen pflegten; von den Liedern der Schnitter, derer, welche das Korn droschen, und derer, welche Wasser schöpften;

von den Liedern, welche den Müllern, den Webern, den Wollenarbeitern, den Säugammen und den Badern zugehörten. Die Griechen hatten auch noch Lieder, die mit besondern Gelegenheiten und Gebräuchen verbunden waren, wie das Lied auf die Erigone, die Lieder auf die Theodore, die Julen der Ceresi und der Proserpina, die Philelie des Apollo, die Uspingen der Diana, die Liebeslieder, das Hochzeitlied, die Freudenlieder und die Trauerlieder.

Die Hirtenlieder. Der Gebrauch der Lieder schickt sich für das Schäferleben vortreflich. Das natürliche Wesen der Hirten und die Musse, deren sie genossen, reizen sie zu singen; und die lieblichen Bilder, womit sie von allen Seiten umgeben sind, werden für sie unerschöpfliche Quellen von Liedern. Man macht sich auch von ihrem Zeitvertreibe, und selbst von ihrer täglichen Beschäftigung keinen andern Begriff, als daß sie beständig singen. Man stellet sich in ihren Liedern Lieblichkeit, Zärtlichkeit und ein ungekünsteltes Wesen vor; und wenn wir sie selbst nicht sehen und hören können, so lieben wir doch wenigstens die Lieder, welche auf die Art gemacht sind. Diesem Geschmacke haben wir unsere Schäfereyen und Hirtenflöten zu danken, und von eben demselben haben die andern Völker, welche die Künste getrieben, auch den schönen Gebrauch des Hirtenliedes erhalten.

Es giebt also zwei unterschiedene Arten von Hirtenliedern, diejenigen, welche sie selber singen, und die, welche man zur Nachahmung macht. Da
wie

wir sowohl die eine, als die andere Art selbst unter uns haben, so hat man ja noch viel stärkere Ursache zu glauben, daß sie in Griechenland im Schwange giengen, wo das Schäferleben gewiß allgemeiner und edler war, als es bey uns ist. Unterdessen ist doch von dieser alten Zeit kein Stück mehr übrig, das ein eigentliches Hirtenlied seyn sollte. Es ist wahr, Theocritus und die andern griechischen Dichter lassen ihre Hirten singen, und wenn man die Worte, welche sie ihnen in den Mund legen, von dem Zusammenhange absondern will, so könnten sie noch wol für Lieder angesehen werden. Aber ich kann sie hier nicht als Lieder anführen, weil sie doch einen Theil von rechten Werken der Dichtkunst ausmachen.

Das Besonderste, das wir noch von den Liedern der griechischen Hirten wissen, ist dieses, daß sie ein Lied hatten, welches sie Bucoliasmus nannten, und zu singen pflegten, wenn sie das Vieh zur Weide trieben. Diomus, ein Schäfer aus Sicilien, war, wie Athenäus 1) saget, der Erfinder davon, und Epicharmus erwähnte desselben in seinem Alcyon und im Schiffbruch leidenden Ulysses. Man hieß auch noch einen Tanz, den man auf der Flöte spielte, Bucoliasmus. Athenäus selbst unterscheidet ihn von dem Liede, wovon wir eben geredet haben.

Pollux 2) nennet das Lied der Ziegen- und Viehhirten ein bäurisches Lied und eine bäurische Muse,

§ 3

Muse,

1) Athen. lib. XIV. c. 9.

2) Pollux lib. IX. num. 12.

478 V. Abhandlung von den

Muse, wenn nur nicht das, was er davon sagt, eher auf den Gesang und auf die Melodie, als auf das Lied selber, gehen soll.

Das Lied der Tagelöhner, die auf dem Felde arbeiteten. Athenäus bemerkt, daß Teleclides in den Amphictyonen davon geredet hatte. Das ist alles, was wir davon wissen.

Das Lied der Schnitter. Theocritus 3) und seine Scholiasten 4, Apollodorus 5), welchen einer von diesen anführet, Phavorinus 6, Pollux 7), Athenäus 8), Hesychius 9) und Suidas erwähnen dieser Art vom Liede, und nennen es das Lied des Lityerses, oder auch allein den Lityerses. Diesen Namen führte es vom Lityerses, einem natürlichen Sohne des Midas, und einem Könige der Celener in Phrygien. Er war ein wilder Herr, und ein sonderlicher Freund von der Feldarbeit, zumal vom Erndten. Die Fremden mußten gar mit ihm, und eben so viel Korn, wie er, abmähen; diejenigen aber, welche nicht Kräfte genug dazu hatten, wurden umgebracht: bis er endlich selbst, noch bey Lebzeiten des Midas, durch den Hercules getödtet ward.

Julius

3) Theocrit. Idyll. 10.

4) Scholiast. Theocrit. in Idyll. 10.

5) Alter Schol. cit. in lect. Theocrit. Casaub. c. XII.

6) Phavorin.

7) Pollux lib. I. c. 1. & lib. IV. c. 7.

8) Athen. lib. X. cap. 3. & lib. XIV. c. 3.

9) Hesychius in Λιτυέρον.

Julius Scaliger 10) beschuldiget hier die mythologische Schriftsteller eines Fehlers in der Zeitrechnung, und er will behaupten, daß Hercules und Midas nicht zu einer Zeit gelebet haben; er bringet uns aber dagegen keinen Beweis, und ich sehe nicht, warum sie nicht zu einer Zeit hätten leben können. Dem sey nun, wie ihm wolle, der Dichter Sositheus oder Sosibius ist der älteste bekannte Schriftsteller, welcher dieses bemerkt, und von den Begebenheiten des Lityerses redet. Man hat hierüber ein Stück von einem seiner Trauerspiele, das vom Athenäus 11) und Tzetzes 12) zum Theil, und vom Scholiasten des Theocritus ganz angeführet ist. Menander redet auch vom Lityerses, der bey der Rückkehr von der Erndte sung.

Pollux 13) sagt, daß der Lityerses ein Trauerlied gewesen, welches man um die Tenne und um die Garben gesungen, um den Midas über den Verlust seines Sohnes zu trösten. Dieses Lied war also seinem Ursprunge nach kein griechisches Lied; und Pollux setzt es auch mit unter die fremden Lieder. Er füget noch hinzu, daß es eigentlich den Phrygiern zugehörte, welche vom Lityerses den Ackerbau gelernt hatten. Der Scholiast 14) des Theocritus versichert uns, daß die Schnitter

G g 4 in

10) Julius Scaliger Histor. Poët. lib. I. c. 4.

11) Athen. lib X. cap. 3.

12) Tzetzes chiliad. Casaub. lect. Theocr. cap. 12.

13) Pollux lib. IV cap. 7.

14) Schol. Theocrit. in Idyll. 19.

in Phrygien noch zu seiner Zeit das Lob des Litnereses, als des besten Schnitters, zu singen pflegten.

Ist der Litnereses ursprünglich ein fremdes Lied gewesen, worinn das Lob eines phrygischen Fürsten enthalten war, so müssen wir glauben, daß die griechischen Schnitter nur den Namen des Liedes bey sich aufnahmen, und daß unter dem phrygischen und unter dem griechischen Litnereses allemal ein großer Unterscheid gewesen. In dem letztern ward weder vom Litnereses, noch vom Midas etwas gedacht, wenn wir nach der zehnten Idylle des Theocritus 15) davon urtheilen wollen, wo der Dichter einen Schnitter einführet, welcher spricht: „Höret, wie das Lied von dem göttlichen Litnereses heißt,“ und es darauf in sieben Absätzen hersaget.

Die du Korn und Aehren mehrest,
Ceres, laß doch diese Erndte
Ja recht reich und fruchtbar seyn.

Hört, die ihr die Garben sammelt,
Bindet ja dieselben gut,
Daß der, so vorüber gehet,
Und euch sieht, nicht sagen möge:
Liederliche Tagelöhner!
Das heißt, Lohn umsonst gegeben.

Stellet eurer Garben Spitze
Gegen Norden oder Westen;
Hiedurch schwellt das Korn am besten.

Schr,

15) Theocr. Idyll. 10.

Ihr, die ihr dreschet, schlafet nie,
 Wenn euch der Mittag brennt,
 Weil ihr alsdenn mit leichter Müß
 Das Korn von seinen Hülsen trennt.

Laßt euch ja im Felde sehen,
 Schnitter, wenn die Lerch' erwacht.
 Mit ihr müßt ihr schlafen gehen;
 Und der Mittagshize Nacht
 Unempfindlich überstehen.

Ihr Kinder, die Bequemlichkeit,
 Die Ruh, die jenen Frosch erfreut,
 Verdienet unsern Wunsch und Reid.
 Ihm fehlet kein verlangter Trunk,
 Er suchet keinen, der ihm schenket,
 Er trinket, durch sich selbst getränkt,
 Und hat zu trinken gnung.

So! karger Silz, nichts steht dir schöner,
 Als daß du deine Tagelöhner
 Mit schlechten Linsen weidst.
 Verwunde dir nur nicht die Hände,
 Wenn du einmal zu diesem Ende
 Ein Kümmelkorn zerschneidst.

Das sind die Worte, welche Theocritus seinen Schnitter singen läßt. Soll man aber ja diese Verse nicht sowol für einen rechten Lityrses, als vielmehr für ein poetisches Stück ansehen, so zeigen sie uns doch allemal den Geschmack, die Schreibart und den ordentlichen Inhalt der Schnitterlieder.

Das Lied des Ithyerses wurde unter den Griechen ein Sprüchwort, wodurch man, wie Erasmus 16) saget, ein Lied andeuten wollte, das man mit Widerwillen, oder gezwungen sung.

Von dem Liede derer Weiber, die das Korn aus den Aehren stampfen. Die Weiber, sagt Athenäus 17), welche das Korn aus seinen Hülsen schütteln, hatten ein anderes, wie Aristophanes in den Priesterinnen der Ceres, und Nicocharis im Hercules, dem Reihensführer, sagen. Casaubonus 18) hat dieses Lied und das Ptisticon, oder den Ptisinos, dessen Pollux erwähnet, für eins gehalten. Unterdessen redet Athenäus von einem bloßen Liede, das er von denen unterscheidet, welche auf Instrumenten gespielt wurden; und Pollux 19) spricht von einem Stücke, das man auf der Flöte blies. Man spielet noch ein anders, sagt er, welches Ptisticon heißt, auf der Flöte, wie Phrynichus in seinen Comasten in diesen Worten meldet: Ich will für uns beide ein Ptisticon blasen; und wie Nicophon in den Chirogastris saget: Komm, spiele doch mit uns auf der Flöte einen Ptisimos.

Von dem Liede derer, welche Wasser schöpften. Aristophanes 20) redet davon, als von einem Liede, das nur aus dem Munde der gemeinsten Leute gehört wurde. Denn da er jemand deswegen

16) Erasmi. adag. chil. 3. cent. 4. adag. 75.

17) Athen. lib. XIV. cap. 3.

18) Casaub. animadv. in Athen. lib. XIV cap. 3.

19) Pollux lib. IV. n. 55.

20) Aristoph. in ran.

gen bestrafen will, daß er ein Lied von schlechtem Geschmacke gesungen habe, so läßt er sagen: Woher hast du das Wasserlied genommen?

Der Scholiast 21) des Aristophanes bemerkt hiebei, daß man das Lied derer, welche Wasser schöpften, *Himaion* nannte; und er setzet das Zeugniß des Callimachus hinzu. Dieser saget: Wo singet ein Wasserzieher den *Himaion*? Dies Wort kömmt von dem griechischen *ἰμάω*, schöpfen, wie eben der Scholiast saget, welchen Suidas 22) an diesem Orte abgeschrieben hat.

Von dem Liede der Müller. Die Müller hatten auch ihr eigenes Lied. Aristophanes, welchen Athenäus 23) anführet, nannte es *Himaias*, wie das Lied der Wasserzieher. Ernyphon nennet es bey eben diesem Athenäus, *Himaios* oder *Epimyllos*, ohne diese beiden Namen zu unterscheiden. Aelianus 24) und Pollux 25) geben demselben auch den letztern Namen, *Epimyllos*. Der Ursprung der beyden Wörter *ἰμαίος* und *ἐπιμύλιος*, ist leicht genug zu finden. Das erste kömmt von *ἰμάω*, schöpfen, wie wir schon gesagt haben; und das andere von *μύλη*, einer Mühle. Unterdessen muthmasset Athenäus 26), daß diese beyden Wörter wol von dem dorischen *ἰμαλις*, dem er ver-

schie-

21) Schol. Aristoph. in *ranis*.

22) Suidas in *ἰμαίων ἄσμα*.

23) Athen. lib. XIV. c. 3.

24) Aelian. var. histor. cap. 4.

25) Pollux lib. IV. num. 53. & lib. VII. num. 180.

26) Athen. lib. XIV. c. 3.

schiedene Bedeutungen beylegt, herkommen könnten. Man kann hierüber diesen Schriftsteller und seinen gelehrten Ausleger, Casaubonus 27), nachschlagen. Hesychius giebt dieser Art vom Liede noch die Namen, Epanteus und Epinostes; und Casaubonus leget über diese beyden Namen einige Verbesserungen vor, welche man an eben dem Orte in seinen Anmerkungen über den Athenaus lesen kann.

Wir finden in dem Gastmale der Weisen bey dem Plutarch 28) ein Lied von der Art; und daß ist auch vielleicht das einzige, das uns noch aus dem Alterthume übrig geblieben.

Mahle, Mühle, mahle; denn selbst Pittacus, der in der großen Stadt Mitylene regieret, mahlet gern.

Pittacus, einer von den sieben griechischen Weisen, und ein Herr oder Tyrann von Mitylene, pflegte, wie uns Aelian 29) berichtet, die Mühlen sehr zu rühmen, weil sie in einen kleinen Platz eine Menge solcher Leute zusammenbrächte, welche, ihrer Nahrung halber, darinn ihre Zuflucht suchen müssen. Weil also Pittacus aus der Erfindung und dem Nutzen der Mühlen viel machte, so hat dieses ohne Zweifel zu dem Liede, welches Plutarch anführet, Gelegenheit gegeben. Er nimmt es aber doch in einem ganz andern Verstande. Er leget es nemlich dem Thales in den Mund, und mei-

27) Casaub. animadv. in Athen. lib. XIV. cap. 3.

28) Plutarch sep. Sap. Conviv.

29) Aelian. Var. Hist. Lib. VII. c. 4.

meynet, er wolle darinn dem Pittacus auf eine scherzhafte Weise sein starkes Essen vorwerfen; denn dieses muß man, seiner Erklärung nach, durch das Wort, mahlen, verstehen.

Von dem Liede der Leinweber. Dieses hieß Elinos, wie es Epicharmus, den Athenäus 30) anführet, in seinen Atalanten nennet.

Von dem Liede der Wollenarbeiter. Athenäus 31) nennet es Zulos. Und dieses ist auch eben der Name, welchen schon Eratosthenes in einem dem Mercur zu Ehren gefertigten Hymnus demjenigen Liede gegeben hatte, welches die Mädchen unterdessen sungen, daß sie mit Zubereitung der Wolle beschäftigt waren.

Von dem Liede der Säugammen. Es scheint, als wenn man davon zwei verschiedene Arten hatte. Die eine sungen sie, indem sie die Kinder säugten; und die andere, wenn sie dieselben einzuschläfern suchten. Chrysippus redet von der ersten, wenn er, nach Quintilians 32) Berichte, den Säugammen ein besonderes Lied zuschreibet, welches sie unter der Zeit zu singen pflegten, daß die Kinder an ihrer Brust lagen. Von der zweiten Art haben andere Schriftsteller geredet. Athenäus 33) sagt, daß die Lieder der Säugammen Catabaucalises hießen. Das Wort, wovon dieser Name herkömmt, bedeutet, wie es Hesychius erkläret.

30) Athen. lib. XIV. cap. 3.

31) Ibidem.

32) Quintil. Inst. lib. I. cap. 10.

33) Athen. lib. XIV. cap. 3. Leopard. cap. 5. 7. emendar.

486 V. Abhandlung von den Liedern etc.

kläret, so viel, als die Kinder mit einem Liede einschlafen. Eben dieser Hesychius nennet sie *Munarios*. Sonst hießen sie auch noch *Epasmata* (Zauberlieder).

Casaubon 34) hält drei Verse des Theocrits 35) für ein Lied von dieser Art, womit Alcmene den ihm ihre beiden Kinder, den Hercules und Iphiclus, die erst zehn Monat alt waren, in den Schlaf singen will.

Schlafe süß, geliebtes Paar,
Schlaft, geliebte Herzen,
Frei von Unruh und Gefahr,
Frei von Sorg und Schmerzen.

Liebe Kinder, gute Nacht!
Schlafet, liebe Brüder,
Schlafet glücklich ein, erwacht
Morgen glücklich wieder.

34) Casaub. ad Theophr. Charact.

35) Theocrit. Idyll. 24.

(Die Fortsetzung folgt im sechsten Stücke.)



Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

IV. Band.

Sechstes Stück.



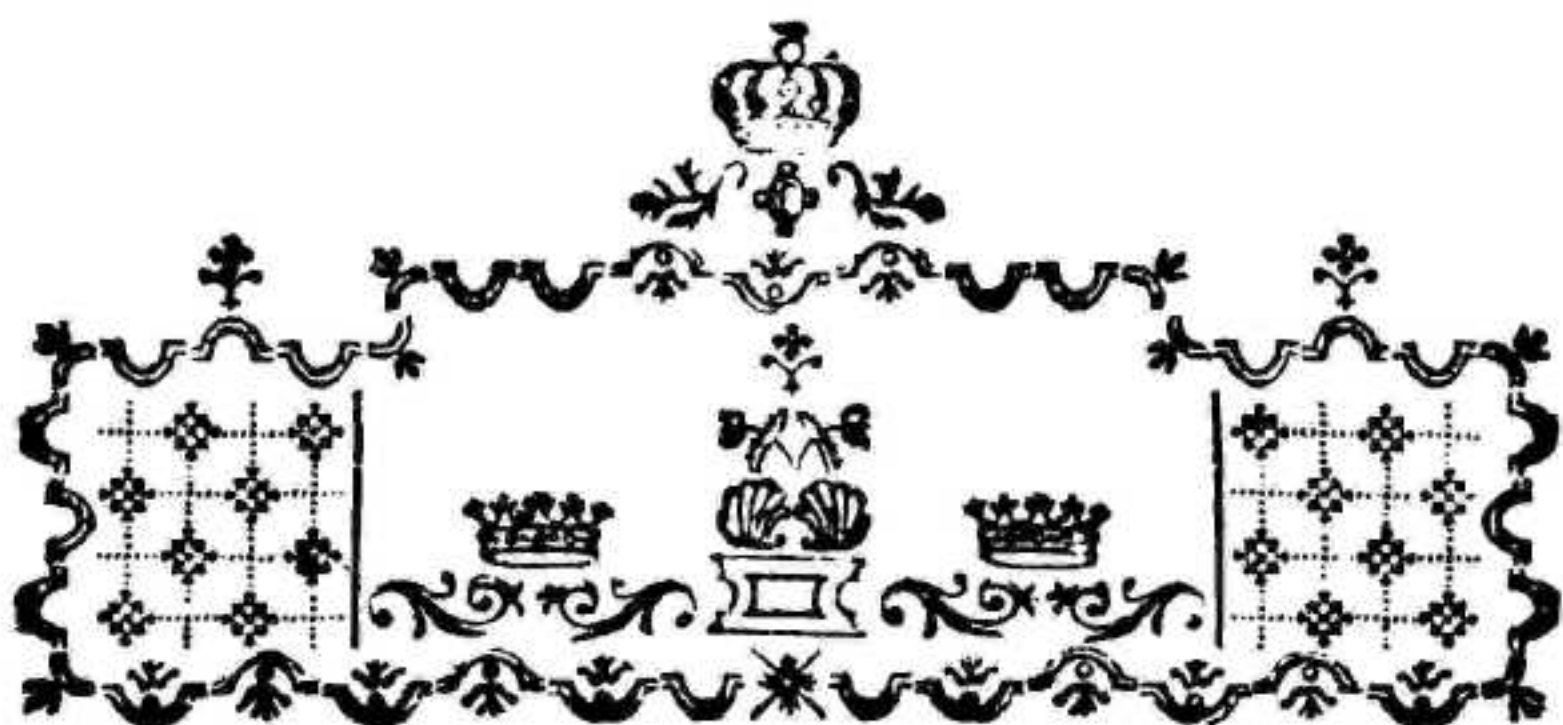
Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange.

1759.

Inhalt

des sechsten Stückes.

- I. Fortsetzung und Beschluß der Abhandlung von den Liedern der alten Griechen ꝛc.
- II. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.
- III. Vermischte Sachen.
- IV. Register über alle sechs Stücke des vierten Bandes.



I.

Fortsetzung und Beschluß der Ab- handlung von den Liedern der alten Griechen ꝛc.



o läßt auch Nonnus 36) den Emathion
und die Harmonia durch die Lieder ihrer
Mutter, der Electra, einschlummern.

Sie braucht der Ammen Kunst, singt beyder
Kinder Ohr

Ein süßes Liedchen vor.

Dies Liedchen lockt den Schlaf, er kömmt, und
beyde Brüder

Berschließen schon die Augenlieder.

Zu den Liedern des Säugammen könnte man
wohl die Lieder der Kinder hinzufügen. Lala war
ihr ordentlicher Gesang unter den Griechen, so wie
ben

36) Nonn. Dionys. lib. III

488 I. Beschl. der Abhandlung von den

bey den Römern, und noch iho bey uns. Lala ist ein Gesang, den wir von den Kindern hören, saget Lucian 37).

Von dem Liede der Bader. Die Bader hatten auch besondere Lieder, saget Athenäus 38), wie Crates in den Kühnen angemerkt hat. Es hatten also die Leute, welche in den Bädern aufwarteten, die Freyheit zu singen. Aber denenjenigen, welche sich badeten, erlaubte der Wohlstand dieses nicht. Wenn daher Theophrast 39) einen ungeschliffenen Menschen abmahlen will, so saget er von ihm, daß er im Bade sünge.

Von dem Liede auf die Erigone. Dieses wurde, wie Athenäus 40) meldet, an dem Eoreu- oder Schauckelfeste gesungen, und Aletis, oder das herumichweisende, das fliegende Lied genannt. Erigone 41) war eine Tochter des Icarius, der den Debalus zum Vater gehabt, und eine Nichte des Castors und Pollux. Ihr Vater verlor sich auf einmal, und sie suchte ihn mit vieler Mühe. Wie sie endlich erfuhr, daß er getödtet wäre, so gerieth sie in Verzweiflung, und erhenkte sich selbst. Nicht lango darauf wüthete die Pest im attischen Gebiete; und als man das Orakel darüber um Rath gefragt hatte, so setzten die Athenienser, nach
dem

27) Lucian in Philopseude.

38) Athen. lib. XIV. c. 3.

39) Theophr. Charact. cap. 4.

40) Athen. loc. cit.

41) Hygin. lib. II. in Arctophyl. & lib. I. fab. 136. Nonn Dionys. l. XLVII. Leopard. cap. 146. Mercural. L. de Gymnast.

dem Befehle desselben, zum Andenken der Erigone, das Eorensfest und das Lied Artis ein.

Von den Liedern des Theodoros. Hievon finden wir dieses bey dem Athenäus 42) „Aristoteles schreibt in seinem Buche von der Republik Colophon, daß Theodoros eines gewaltsamen Todes gestorben sey; er solle ein liederlicher Mensch gewesen seyn, und dieses könne man auch aus seinen Gedichten sehen; denn die Weiber pflegten noch an dem Eorensfeste seine Lieder zu singen.“

Von den Julen der Ceres und Proserpina. So hießen die Lieder 43), welche diesen beyden Gottheiten besonders gewidmet waren. Didymus hatte schon vor dem Athenäus 44) angemerkt, daß Julos ein Lied sey, welches der Ceres zu Ehren gesungen würde. Da Athenäus 45) dem Ursprunqe dieses Namens nachforschet, so bemerket er, daß man der Ceres den Namen Julo gegeben, und die Gerstengarben Uloi oder Juloi genannt; daß die Lobgesänge, welche dieser Göttin zu Ehren vertertiget waren, mit beyden Namen beleyet würden, und ausserdem noch Demetruloi, oder Calluloi hießen, wie diese Schlußzeile zeigt, die in einem Liede immer wiederholet wurde, und an die Ceres gerichtet ist: $\pi\lambda\epsilon\iota\sigma\upsilon\ \delta\lambda\omicron\nu\ \upsilon\epsilon\iota$, schick uns reichlich Gersten.

§ 2

Von

42) Athen. loc. cit.

43) Athen. l. XIV. c. 3.

44) Athen. lib. XIV. c. 3.

45) Athen. loc. cit.

490 I. Beschl. der Abhandlung von den

Von der Philelie des Apollons. Die Philelie, sagt Athenäus 46), war ein Lied, das man dem Apollo zu Ehren sang, wie Telesilla berichtet. Es hieß so, wie Casaubon bemerkt, von einer eben solchen Schlußzeile: ἔξεχ' ἔξεχε, ὦ Φιλ' ἦλιε, geh auf, geh auf, o liebe Sonne. Der bloße Name dieses Liedes wird also schon die oft aufgeworfene Frage entscheiden können: Ob in der alten Fabel Apollo und die Sonne einerley sey?

Von den Upingen der Diana. So heißet sie Athenäus 47), und er redet noch immer von bloßen Liedern. Sie hatten ihren Namen von dem Worte Upis, welches ein Beyname der Diana war, und von dem Callimachus in einem Lobgesange, den er der Göttin zu Ehren verfertigt, gebraucht worden ist. Οὐπι ἀνασσ' εὐώπι, sagt er, o Diana! Königin mit den schönen Augen. Palæphatus 48) versichert, daß die Diana bey den Lacedæmoniern so geheissen habe. Virgil und Nonnus 49) legen einer von den Gespielinnen und Begleiterinnen der Diana den Namen Upis bey.

Von den Liedern der Verliebten. Die Liebe lehret uns die Musik und die Poesie. Dieser Spruch war unter den Griechen sehr bekannt, und ist bey dem Plutarch 50) der Inhalt einer Tischrede. Die Gründe, womit er beweisen will, daß diese

46) Idem.

47) Idem.

48) Palæphatus Lib. II.

49) Nonnus Dionys. Lib. XLVIII.

50) Plutarch. Amator. & Sympof. L. I. Qu. 5.

diese Leidenschaft uns einen Geschmack zum Singen und Dichten bebringe, schicken sich noch besser für die Lieder, als für die Musik und Poesie.

Die Liebe, sagt er, belebet, erfreuet und begeistert uns, so wie der Wein. In diesem Zustande hat man eine natürliche Neigung zu singen, eine musikalische Veränderung der Töne, und ein ordentliches Tonmaaß in seine Rede zu bringen. Ausserdem, sagt er ferner, brauchen wir auch, wenn wir lieben, eine verblümete und abgemessene Sprache, um dadurch dasjenige, was man saget, zu erheben, so wie man das Gold zur Ausschmückung der Bildsäulen braucht. Wenn man von dem Geliebten redet, so preiset man desselben Vollkommenheiten und Schönheiten durch Lieder, deren Wirkung allemal viel lebhafter ist und länger währet, als der Eindruck, den alle andere Arten der Rede machen. Schicket man seinem Schatz Briefe oder Geschenke, so suchet man den Werth derselben durch einige verliebte Verse, die sich singen lassen, zu vermehren. Kurz, sagt Plutarch nach dem Theophrast, drey Sachen bewegen uns zum Singen: Der Schmerz, die Freude und die Begeisterung. Der Schmerz preßt uns Seufzer und Klagen aus, die dem Singen nahe kommen; und daher kömmt es eben, daß die Redner bey den Schlüssen ihrer Reden, und die Schauspieler in ihren Klagen eine singende Stimme annehmen. Die Freude verursacht heftige Bewegungen; Leute von schlechter Lebensart treibet sie zum Springen und Tanzen; so weit gehen nun zwar vernünftigerer

und gefestere Personen nicht; aber sie bringt sie doch gewiß zum Singen. Die Begeisterung bringt in uns gewaltige Veränderungen hervor; sie verändert so gar die Stimme, und reißt den ganzen Körper aus seiner ordentlichen Stellung. Dieses sehen wir bey dem Geschrey der Bacchanten und aus den Antworten der Orakel; und in beyden hören wir auch eine gewisse Musik und einen Tact. Nun ist kein Zweifel, daß sich bey der Liebe die heftigsten Schmerzen, die lebhaftesten Freuden und die stärksten Entzückungen oder Begeisterungen befinden. Dieser Philosoph schließt demnach so: Da diese Leidenschaft die drey Ursachen unserer Neigung zum Singen in sich vereiniget, so muß sie gewiß unter allen am geschicktesten seyn, uns Lieder singen zu lehren.

Wir haben schon unter den Scolien, oder Trinkliedern der Griechen einige Exempel von solchen verliebten Liedern gesehen. Es ist glaublich, daß die Lieder der Hirten oft von dieser Art waren. Vielleicht wurden auch damals, wie heut zu Tage, bey andern Verrichtungen und Gelegenheiten Lieder gesungen, deren Inhalt blos die Liebe war. Dem sey wie ihm wolle; Athenäus hat uns das Gedächtniß dreier Lieder von dieser Art erhalten; und wir müssen sie hier auch nicht vergessen.

Von dem ersten schreibt er so: Clearch redet in dem ersten Buche seiner Liebesgeschichte von einem Liede, welches Nomion heißt, und von der Eriphanis verfertigt war, folgendergestalt. Die Sängerin Eriphanis liebte den Jäger Menalcas.

Aus

Aus Liebe zu ihm begab sie sich auf die Jagd, und setzte mit ihm den wilden Thieren nach. Sie durchstrich die bergigten Gegenden, wenn sie von Dornbüschen noch so sehr bedeckt waren, und das Herumschweifen der Jno ist mit dem ihrigen nicht in Vergleichung zu stellen. Die Schmerzen dieser verliebten unglücklichen Schöne erweckten nicht allein in den unempfindlichsten Menschen, sondern auch in den wildesten und grausamsten Thieren ein Mitleiden, ja gar zärtliche und verliebte Bewegungen. Hierüber nun machte und sang sie in ihrer Einsamkeit ein Lied, welches Nomion heißt, und worinn unter andern diese Worte vorkommen: Die hohen Eichen, o Menalca!

Von dem andern. Aristorenius sagt in seinem vierten Buche von der Musik, daß die Weiber in alten Zeiten ein Lied gesungen, welches Calycee geheißen. Wir haben, (Athenäus redet hier noch immer) wir haben Verse von dem Stesichorus, worinn eine gewisse Calycee, die in den jungen Evathlus verliebt ist, die Venus bittet, ihr diesen Jüngling zum Manne zu geben; endlich aber, wie der junge Mensch in ihr Begehren ganz und gar nicht willigen will, sich von einem Berge herunter stürzt. Dieses geschah in der Gegend von Leucas.

Von dem dritten. Aristorenius schreibt in dem Auszuge seiner Geschichte, daß Harpalyce vor Schmerz und Betrübniß vergieng, weil Iphiclus sie verachtete, in welchen sie sterblich verliebt war; und daß man bey dieser Gelegenheit Spiele anstellte,

494 I. Beschl. der Abhandlung von den

worauf die jungen Mädchen ein Lied sangen, welches Harpalnce hieß. Parthenius 51) erwähnt auch dieser Art von Liede, und der Geschichte, die dazu Gelegenheit gab.

Von dem Hochzeitliede. Dieses hieß Hymenäus. Auf den Hochzeiten wird der Hymenäus gesungen, sagt Athenäus 52) aus dem Aristophanes. Hier würde ich von dem Ursprunge und Gebrauche des Hochzeitliedes, und von der Anrufung des Hymenäus bey den Griechen etwas sagen, wenn nicht schon der Herr Abt Souchan 53) diese Materie in seiner Abhandlung von dem Ursprunge und Character des Hochzeitliedes ausgeführet hätte.

Von den lustigen Liedern. Diese Lieder werden ordentlicher Weise in dem Schooß der Freude gezeuget. Und also könnte man fast alle die, wovon wir bisher geredet haben, unter die lustigen Lieder zählen. Es gab aber doch in Griechenland noch einige andere, denen dieser Name etwas eigentlicher zukömmt; weil sie, dem Ansehen nach, keinen andern Ursprung und Endzweck gehabt haben, als eine Empfindung und Bewegung der Freude. Von dieser Art ist das Lied des Datis, welches Aristophanes 54) uns in diesen Worten hinterlassen hat: *ὡς ἴδομαι, καὶ τερπόμεαι, καὶ χαίρομαι.* Wie wohl ist mir, wie freu ich mich! O, wie entzückt bin ich! Dieses nennet Aristophanes
das

51) Parthen. in Amator.

52) Athen. L. XIV. C. 3.

53) Mem. de Litter. T. XIII. p. 473.

54) Aristoph. in pace.

das Lied des Datis. Der Scholiast und Suidas setzen hinzu, daß Datis ein persischer General gewesen sey, der aus Unerfahrenheit in der griechischen Sprache für χαίρω immer χάρομαι gesagt habe; daher man auch diese Redensart Datismus genannt. Das Lied des Datis wurde, nach der Anmerkung des Erasmus, zum Sprüchworte, wodurch man eine angenehme Begebenheit andeutet.

Von den Trauerliedern. Es gab davon einige Arten: Die Wehklage, oder den Drophymos, den Zalemos, den Linos oder Nilinos.

Die Wehklage, sagt Athenäus 55), hieß das Lied, welches bey Todesfällen, oder bey andern betrübten Gelegenheiten, gesungen wurde.

Zalemos war der Name desjenigen, welches man in der Trauer sang, wie Apollodor 56), Euripides 57) und Aristophanes, den Athenäus 58) hierüber anführt, bezeugen. Daher kömmt das griechische Sprüchwort, das wir bey Hesi-chius 59) finden, ἰαλέμῃς ὀμπρότερος, oder auch ψυχρότερος, kläglicher, oder frostiger, als ein Zalemos. Adrianus Junius 60) führt auch diese griechischen Worte als ein Sprüchwort an, εἰς τοὺς ἰαλέμους ἔγγραπτέος, welches werth, unter die Zalemien gesetzt zu werden. Es gründet sich auf eine Stelle des comischen Dichters Menanders, wo er sagt:

Ἢ ἢ ἢ

Wenn

55) Athen. L. XIV. C. 3.

56) Apollodor. L. IV.

57) Euripid. in Troad.

58) Athen. loc. cit.

59) Erasim. Adag. chil. 2. centur. 10. adag. 86.

60) Junius adag. cent. 4. adag. 64.

Wenn ein Liebhaber nicht Kühnheit besitzt, so ist er ein unglücklicher Mensch, der unter die Zalemnen, oder Klaglieder gehöret. Junius füget hinzu, daß Zalemnos der Name eines Menschen sey, der sehr häßlich und unangenehm, ein Sohn der Calliope, und folglich seiner Mutter sehr ungleich gewesen.

Linos war ebenfalls ein griechisches Lied. Herodotus 61) schreibt davon folgendes, indem er von den Egyptiern redet. Sie haben noch viel andre merkwürdige Gebräuche, und darunter insonderheit das Lied Linos, welches in Phoenicien, Cypern und andern Ländern berühmt ist, wo es nach der Verschiedenheit der Völker verschiedene Namen führet. Es ist ausgemacht, daß es eben das Lied sey, welches bey den Griechen unter dem Namen Linos gesungen wird. Unterdessen muß ich mich doch, da viele andre sonderliche Dinge in Egypten mich in Verwunderung gesetzt haben, vornehmlich über den Linos verwundern, und ich weiß nicht, woher er seinen Namen erhalten. Es scheint, daß man dieses Lied zu allen Zeiten gesungen habe.

Uebrigens heißt der Linos bey den Egyptiern Maneros. Sie behaupten, daß Maneros der einzige Sohn ihres ersten Königes gewesen sey; und als ihn ein frühzeitiger Tod ihnen entrissen, so hätten sie seinem Gedächtnisse zu Ehren diese Art von Trauerlied gesungen, welches also seinen Ursprung bloß ihnen zu danken habe. Der Text
des

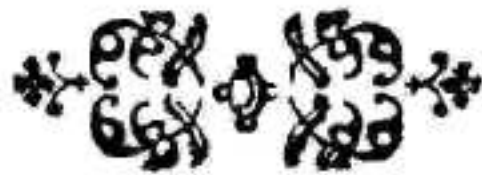
61) Herodot. L. II.

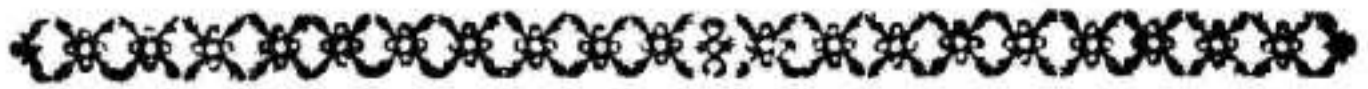
des Herodots giebt uns zu erkennen, daß es ein Leichenlied gewesen sey. Sophocles 62) redet von dem Liede Nilinos in eben dem Verstande. Unterdessen wurde doch auch der Linos und Nilinos nicht nur in Trauer und Betrübniß, sondern auch in der Freude gebraucht, wie Euripides bey dem Athenäus 63) meldet. Pollux 64) giebt uns von diesem Liede noch einen andern Begriff, wenn er saget, daß der Linos und der Litherfes Lieder der Feldarbeiter gewesen. Da Herodotus, Euripides und Pollux, einer von dem andern, in ihrem Leben durch eine Zwischenzeit von etlichen Jahrhunderten entfernt gewesen sind, so ist es wahrscheinlich, daß der Linos Veränderungen erlitten, die aus demselben, nach der Verschiedenheit der Zeiten, ein verschiedenes Lied gemachte haben.

62) Sophocl. in Ajace.

63) Athen. L. XIII. C. 3.

64) Pollux L. I. C. 1.





II.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.

Filfter Abschnitt.

Die Römer theilten oft die theatralische Declamation zwischen zwey Schauspieler, deren einer recitirte, indem der andre die Gebeyrden machte.

Offt ward die Declamation verschiedner Scenen in dramatischen Stücken zwischen die Schauspieler getheilt. Der eine mußte recitiren, und der andre mußte die Gebeyrden machen. Wie hätten aber diese zwey Schauspieler mit einander übereintreffen können, wie hätten beyde mit dem Accompagnement einerley Fall beobachten können, wenn die Declamation nicht abgeredet gewesen wäre, so daß jeder genau gewußt, was sein Gebeyrte zu thun habe, und in wie viel Zeit er es thun müsse? War dieses aber wohl ohne etwas geschriebnes möglich? Wir wollen zu den Beweisen schreiten. Nachdem Titus Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen zu Rom beschrieben; nachdem er von den ersten Progressen in diesen Vorstellungen dasjenige gesagt, was wir im vorhergehenden Abschnitte angeführt haben: so erzählt er, zur Fortsetzung der
Geschichte

Geschichte der römischen Bühne, diejenige Begebenheit, welche zur Theilung der Declamation Anlaß gegeben, und sagt so gar die Gründe, warum dieser Gebrauch, als der beste beybehalten worden.

Livius Andronicus, ein berühmter Dichter, welcher ohngefähr fünfhundert und vierzehn Jahr nach Erbauung der Stadt, und ohngefähr hundert und zwanzig Jahr nach Eröffnung der Bühnen, zu Rom lebte, spielte in einem von seinen Stücken selbst mit. Es war damals Mode, daß die dramatischen Dichter selbst mit auf die Bühne traten und eine Person in ihren Spielen vorstellten. Das Volk, welches sich die Freiheit herausnahm, die es sich noch jetzt in Frankreich und Italien nimmt, indem es sich diejenigen Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt, das Volk, sage ich, schrie so oft *bis*, und ließ den armen Andronicus zu so oft wiederholten malen recitiren, daß er ganz heischer ward. Da er also nicht mehr declamiren konnte, so ließ es sich das Volk gefallen, daß er einen Slaven vor den Instrumentisten stellen durfte, welcher die Verse recitiren mußte, und unterdessen machte Andronicus eben dieselben Gebärden, die er, als er selbst recitirte, gemacht hatte. Nunmehr merkte man, daß seine Action viel lebhafter war, weil er alle seine Kräfte auf die Gebärden allein wenden konnte, und die Mühe zu recitiren einem andern oblag. Man kam also, fährt Livius fort, auf den Einfall, die Declamation zwischen zwey Schauspieler zu theilen, und,
so

500 II. Fortsetzung der Abhandlung

so zu reden, nach dem Tacte der Gebeyrden recitiren zu lassen. Dieser Gebrauch ist auch so durchgängig angenommen worden, daß die Schauspieler nun weiter nichts als die dialogischen Zeilen selbst recitiren. (*) Livius — — idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, cum sapius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediabat. Inde ad manum cantari histrionibus cæptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Ich werde hoffentlich nicht erst sagen dürfen, wie wichtig das Zeugniß des Livius in dieser Sache sey, und wie wenig ihm alle nur mögliche Vernünftelien anhaben können. Jedermann muß mir diese Wahrheit zugestehen.

Die angeführte Stelle braucht weiter keine Auslegung, als eine authentische Erklärung der Worte *Canticum* und *Diverbium*. Wir finden sie bey dem Diomedes. Nachdem dieser alte Sprachlehrer gesagt, daß die theatralischen Stücke aus Chören, aus Dialogen und Monologen bestünden; so setzt er hinzu: die Dialogen sind diejenigen Stellen eines Stücks, wo verschiedne Personen mit einander reden. Die Cantica oder Monologen sind diejenigen Stellen, wo nur ein Schauspieler ganz allein redet, oder wenn ja eine zweene Person noch auf der Bühne ist, diese zweene Person dennoch mit der ersten nicht im Gespräche ist,
und

(*) Tit. Liv. Hist. lib. 7.

und das, was sie zu sagen hat, nur bey Seite sagt. (*) Membra Comœdiarum tria sunt, Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia sunt partes Comœdiarum in quibus diverforum personæ versantur. In Canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duæ fuerint, ita debent esse, ut ex occulto una audiat & eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat. Man muß bedenken, daß diese Stellen eines dramatischen Stücks, welche die Alten Cantica nannten, gemeinlich die aller affectreichsten sind, weil die Person in völliger Freiheit zu seyn glaubet, und daher ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, die sie in den andern Scenen zurückhalten oder verstecken mußte, den Ausbruch laßt.

Von dem Gesange oder der harmonischen Declamation dieser Canticorum, kann man sich einigermaßen aus dem einen Begriff machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur im Vorbengehen davon redet. Indem er über eine gewisse Stelle aus der Rede des Cicero für den Milo, seine Betrachtungen macht, die in der Aussprache nicht anders als sehr emphatisch seyn müsse, so sagt er, daß sie etwas vom Cantico an sich habe. Man sieht wohl, setzt Quintilian hinzu, daß man sie unmöglich recitiren könne, ohne den Kopf ein wenig zurück zu werffen, welches natürlicher weise von selbst geschieht, wenn man etwas mit Nachdruck vortragen will. Die Stimme
findet

(*) De Arte Grammat. lib. 3. pag. 4

502 II. Fortsetzung der Abhandlung

findet einen freern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält. (*) *Plenior tamen hæc canali fluunt: Vos Albani tumuli atque Iaci &c.* nam Cantici quiddam habent, sentimque resupina sunt. Auch sagt Quintilian an einem andern Orte, welchen wir schon angeführt haben, um zu erweisen, daß die Declamation kein eigentlich so genannter Gesang gewesen sey, daß zwar ein Knabe, welchen man Poeten lesen läßt, sie anders lesen müsse, als Prosa, allein er muß seine Stimme doch nicht so sehr abändern, als ob er ein Canticum auf dem Theater recitire. (**) *Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem profæ similis, quia carmen est & Poetæ canere se testantur: non tamen in Canticum dissoluta.*

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauchs erzählt, so würde ich mir es gewiß nicht in den Sinn kommen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß andrer Schriftsteller zu bekräftigen, wenn die Sache, die er uns meldet, nicht gar zu sonderbar scheinen möchte. Da sie aber nur allzuvielen nicht anders, als sehr seltsam vorkommen kann; so wird es nicht undienlich seyn, noch einige andre Stellen aus den Alten anzuführen, welche eben das sagen, was Livius gesagt hat.

Valerius Maximus, welcher unter dem Tiberius schrieb, erzählt die Begebenheit des
Andro-

(*) Quint. Inst. lib. XI. cap. 3.

(**) Ibid. lib. I. cap. 10.

Andronicus fast mit eben denselben Ausdrücken als Livius. Andronicus, sagt er, spielte in einer von seinen Tragödien, und ward von den Zuschauern genöthiget, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er ganz heischer ward, und die Verse von einem seiner Slaven, unter dem Accompanement eines Instrumentisten, recitiren lassen mußte, mittlerweile er selbst die Gebehrden machte. (*) *Is sui operis actor, cum sæpius a populi revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri & tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.*

Lucianus (**) in dem Werke, welches er von der Tanzkunst, so wie sie bey den Alten war, geschrieben hat, sagt bey Gelegenheit der tragischen Personen, daß man sie von Zeit zu Zeit einige tragische Verse aussprechen höre, und daß sie, bey Aussprechung derselben, auf weiter nichts dächten, als die Töne wohl herauszubringen, indem die Künstler und die Dichter, welche die Stücke auf das Theater gebracht, für das Uebrige schon gesorgt hätten. Einige Zeilen darauf fügt er hinzu: vor diesem machte eben derselbe Schauspieler, welcher recitirte, auch die Gebehrden; weil aber die Action das freye Athemhohlen verhinderte und der Aussprache folglich schadet, so hat man denjenigen, welche die Gebehrden machen, Sänger zuge-

(*) Val. Max. lib. 2. c. 4. (**) Lucian. de Orches.

504 II. Fortsetzung der Abhandlung

zugegeben, welche für sie recitiren. Aulus Gellius, ein Zeitverwandter des Lucians, sagt, die Sänger, welche zu seiner Zeit, ohne sich zu bewegen, recitirten, hätten auf dem alten Theater beides gethan, Gebärden gemacht und recitirt (*) *Saltabundi autem cauebant, quæ nunc stantes canunt.*

Alle diese Nachrichten werden auch noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. Die Schauspieler, sagt er, wenn er von den Komödien des Terenz redet, recitirten das Dialogische selbst, die *Cantica* aber hatte, nicht der Dichter, sondern ein geschickter Tonkünstler in Noten gesetzt. (**) *Diverbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta sed a perito artis Musices factis.*

Endlich gedenkt auch Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute konnte gekannt haben, die auf den alten römischen Bühnen Vorstellungen mit angesehen hatten, dieser unter zwey Schauspieler vertheilten Declamation. Er redet von einem gewissen Orte der Bühne, und sagt, daß sich eben auf diesen Ort die Dichter und die Sänger der Tragödien und Comödien gestellet, wenn sie ihre Rollen recitiret, zu welchen die übrigen Schauspieler die Gebärden gemacht. Man sieht nemlich aus der Geschichte des Livius Andronicus, welche Titus Livius erzehlet, und aus verschiednen andern Stellen

(*) A. Gellius lib. 20. cap. 2.

(**) Fragm. de Trag. & Comœd.

Stellen der Alten, daß die Dichter in ihren Stücken oft selbst gesungen, d. i. daß sie selbst diejenigen Stellen recitirt, welche die Gebehrdenmacher nicht recitirten. * Ibi enim Poetæ, Comædi & Tragedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, alii gestus edebant. Vier Verse einer Einuschrift der lateinischen Anthologie beschreiben einen Schauspieler sehr wohl, welcher zu dem, was andre Schauspieler recitiren, nachdem der Chorus zu reden aufgehört, schickliche Gebehrden macht.

Ingressus scenam populum saltator adoræ
 Solerti spondens prodere verba manu.
 Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
 Quæ resonat cantor motibus ipse probat.

Wir wollen uns weiter unten erklären, warum wir *Saltator* durch Schauspieler übersetzen.

Es wird nöthig seyn, den Leser hier an drey Dinge zu erinnern. Erstlich daran, daß die Bühnen der Alten weit größer als unsre Bühnen waren, und daß sie weit weniger erleuchtet waren. Das Tageslicht, wie ich bald sagen werde, welches die alte Bühne erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als es unsre theatralische Erleuchtungen thun können. Die Alten sahen also ihre Schauspieler nicht so in der Nähe, und folglich auch nicht so deutlich, als wir unsre sehen. Zweitens daran, daß die alten Schauspieler in

Zi 2

Mas.

(*) Isid. Orig. lib. 18. cap. 44.

506 II. Fortsetzung der Abhandlung

Masken spielten, und man also an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln nichts sehen konnte, ob sie redeten, oder ob sie nicht redeten. Folglich konnte der Zuschauer das Lächerliche auch nicht gewahr werden, welches man an zwey Personen zu finden glaubt, davon eine Gebihrden macht, ohne zu reden, und die andre in einem pathetischen Tone redet, ohne die Hände, die sie kreuzweis übereinander gelegt hat, im geringsten zu bewegen. Drittens daran, daß die Masken, deren sich die Schauspieler damals bedienten, die Stimme, wie wir weiter unten erklären werden, verstärken helfen, und also nothwendig den Klang derselben so verändern mußten, daß man schwerlich unterscheiden konnte, ob zum Exempel Micion in den Canticis eben dieselbe Stimme habe, die er in den Gesprächen gehabt hatte. Allem Ansehen nach, wird man wohl auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme, so viel möglich, der Stimme des Schauspielers gleich gekommen, so daß es fast unmöglich gewesen, diese zwey Stimmen, die beyde durch die Maske gegangen, von einander zu unterscheiden. Dieser Sänger stellte sich auf eine Art von Gerüste (*), welches gegen den tiefen Theil der Scene zugienge.

(*) Ifid. Orig. lib. 18.



Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Es wird hier nicht undienlich seyn, eine Ausschweifung über die Masken zu machen, womit sich die griechischen und römischen Komödianten, wenn sie spielten, den Kopf bedeckten. Sie wird dasjenige, was ich noch von der zwischen dem Gebehrdemacher und Sängern vertheilten Declamation zu sagen habe, besser verstehen helfen. Aeschylus hatte diesen Gebrauch in Griechenland eingeführt. Diomedes (*) sagt uns wohl, daß Rosius Gallus zuerst eine Maske auf das römische Theater gebracht habe, um den Fehler seiner schielenden Augen zu verbergen, allein er sagt uns nicht, wenn dieser Rosius gelebt habe. Personis vero uti primus cepit Rosius Gallus præcipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat. Dieser Gebrauch hat sich zum Theil auch sogar auf den neuern Bühnen erhalten. Verschiedne Personen der italiänischen Komödie haben Masken vor. Und ob wir gleich niemals, allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch noch nicht lange her, als man sich ihrer sehr öfters auf dem französischen Theater bey Vorstellung der Komödien bediente. Man bediente sich ihrer auch sogar dann und wann bey Vorstellungen der Tragödien; und ob sie gleich

(*) Diomed. lib. 3.

508 II. Fortsetzung der Abhandlung

nunmehr aus diesen gänzlich verwiesen sind, so sind sie es doch nicht aus jenen.

Bei den Alten spielten alle Schauspieler in Masken, und jede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondere Masken. In dem Buche des Lucians, welches *περί Ἰουνασίων* überschrieben, und als ein Gespräch zwischen dem Solon und den Syrthen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser letztere zum Solon, welcher von dem Nutzen der Tragödien und Komödien mit ihm gesprochen hatte: „Ich habe dergleichen an den Festen des Bacchus spielen sehen. In der Tragödie gehen die Schauspieler auf einer Art von Stelzen einher, und haben Masken vor, die ein außerordentlich großes Maul aufsperrn, aus welchen hochtrabende Worte und lehrreiche Sprüche nicht ohne Geräusch herausfahren. In der Komödie schreien die Schauspieler, welche nicht anders als gewöhnlich beschuht und gekleidet sind, nicht so sehr, allein ihre Masken sind noch lächerlicher, als jener ihre.“

Bermittelt diese Masken konnte der Schauspieler auch in der That dem Character, den er vorstellen sollte, so ähnlich aussehen, als er nur wollte. Die alten Schauspieler, die tragischen sowohl als die komischen, hatten derselbe sehr viele und verschiedene. (*) *Major in personis observatio est apud Comicos Tragicosque, multis enim utuntur & variis.* Diejenigen, die sich
damals

(*) Quint. in Pro. lib. IX.

Damals mit dem Theater abgaben, glaubten daß einer Person von einem gewissen Character eine gewisse Gesichtsbildung so wesentlich zukomme, daß sie eine vollständige Kenntniß von dem Character dieser Person nicht anders ertheilen zu können vermeinten, als wenn sie eine Abschilderung der dazu erforderlichen Maske befügten. Sie fügten also, nach der Beschreibung einer jeden Person, so wie man sie den dramatischen Stücken, unter der Aufschrift *Dramatis personæ*, vorzusetzen gewohnt ist, auch eine Abschilderung dieser Masken bey; und diese Nachricht schien ihnen sehr nothwendig.

Diese Masken stellten auch in der That nicht bloß die Gesichter vor, sondern den ganzen Kopf, ob er schmal oder breit, ob er kahl oder mit Haaren bedeckt, ob er rund oder spitzig seyn sollte. Herr Perrault glaubte zwar das Gegentheil hiervon; allein er irrte sich. Es kann niemanden die Fabel des Phædrus (*) unbekannt seyn, in welcher ein Fuchs, nachdem er eine tragische Maske sorgfältig betrachtet, ausruft: welcher vortreflichen Gesichtsbildung kann es gleichwohl an Gehirn fehlen?

Quanta species, inquit, cerebrum non habet?

Die Anmerkung, welche Herr Perrault hierüber macht ist diese. (** Aesopus läßt einen Affen bey einem Bildhauer einen Kopf finden,

Si 4

finden,

(*) Fab. 7. lib. 1.

(**) Parallele tom. 3. p. 307.

510 II. Fortsetzung der Abhandlung

finden, und legt ihm die Worte in den Mund; ein schöner Kopf; nur Schade, daß er kein Gehirn hat! So wie es Aesopus erzählt ist es recht gut; weil der Kopf dazu gemacht ist, daß er Gehirn haben soll; allein eben dieses von einer Maske oder Larve zu sagen, welche keines haben soll, und der man aus dem Mangel desselben auch keinen Vorwurf machen kann, ist ziemlich unwitzig. Was muß man für einen Geschmack haben, wenn man eine Sabel so verhunzen will? Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerley Falle. Diese Masken bedeckten den ganzen Kopf des Schauspielers, und sie schienen allerdings dazu gemacht zu seyn, Gehirn zu haben. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die alte Handschrift des Terenz, welche sich in der Königl. Bibliothek befindet, oder auch den Terenz der Fr. Dacier aufschlagen.

Die Masken waren also dazu gut, daß man keinen Schauspieler mit einem verfallenen alten Gesichte, die Person eines verliebten und geliebten Jünglings durfte spielen sehen. Hippolit, Hercules und Nestor erschienen also niemals anders auf der Bühne als mit einem Kopfe, der sich zu ihrem bekannten Charakter schickte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler erschien, kam allezeit mit seiner Rolle überein, und man sah niemals einen Komödianten die Rolle eines ehrlichen Man-

Mannes mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betriegers spielen. Die Componisten der Declamation, sagt Quintilian, wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, wissen sogar aus den Masken das pathetische zu ziehen. In der Tragödie erscheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea verkündiget uns gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter. Stärke und Stolz sind auf der Maske des Herkules gemahlt. Die Maske des Ajax ist das Gesicht eines auffer sich selbst gesetzten Menschen. Auch in der Komödie haben die Masken der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarußer, der Soldaten, der alten Weiber, der Buhlschwestern, der Person von groben Sitten, alle ihren besondern und eignen Charakter. Man kann aus der Maske den strengen Alten von dem nachsehenden Alten unterscheiden, gesetzte und weise Jünglinge von ausschweifenden und lüderlichen; ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Matrone. Wenn der Vater, auf dessen Zufriedenheit es besonders in der Komödie ankömmt, manchmal vergnügt und manchmal verdrießlich seyn soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andre ist glatt, da er denn alle Aufmerksamkeit anwendet, den Zuschauern diejenige Seite seiner Maske zu zeigen, die sich zu seiner gegenwärtigen Stellung schickt. Auf diese Weise erklärt Herr Boindin (*) die letzten Zeilen in der Stelle des

Si 5

Quin.

(*) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben.

Quintilians, indem er nehmlich annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske getragen, sich bald auf diese, bald auf eine andre Seite gewendet, um allezeit nur diejenige Seite des Gesichts zu zeigen, welche mit den Umständen, in welchen er sich befand, überein kam; und dieses zwar in denjenigen Scenen, in welchen er seine Gemüthsverfassung verändern mußte, ohne daß er abgehen und hinter dem Theater seine Maske umtauschen konnte. Wenn zum Exempel dieser Vater vernügt auf die Scene kam, so zeigte er gleich Anfangs diejenige Seite seiner Maske, auf welcher die glatte Augenbraune war; wenn er aber seine Gemüthsverfassung änderte, so mußte er auf dem Theater eine so geschickte und ungezwungene Wendung zu machen, daß die Zuschauer die andre Seite, mit der gerunzelten Augenbraune, zu sehen bekamen, indem er nur immer den halben Theil des Gesichts gegen die Zuschauer wandte. Die römischen Komödianten wendeten auf diesen Theil des Spiels eine ganz besondere Aufmerksamkeit *).

Itaque in iis quæ ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutantur, ut sit Niobe tragœdia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comœdiis vero præter aliam observationem qua servi, leones, parasiti, rustici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, senes austeri ac mites, juvenes leveri ac luxuriosi, matronæ,

(*) Quint. Inst. lib. XI. cap. 3.

tronæ, puellæ inter se discernentur; pater ille cujus præcipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime Latinis Actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat. Pollux sagt in seinem unten (*) anzuführenden Werke etwas, das mir die sinnreiche und vernünftige Muthmaßung, die ich eben jetzt angeführt habe, bestätigen zu können, scheint. Indem er nehmlich von den Masken der Charaktere redet, sagt er, daß derjenige Alte, welcher in der Komödie die erste Rolle spiele, von einer Seite verdrießlich und von der andern heiter seyn müsse. Desgleichen sagt er auch wenn er von den charakterisirten Masken der Tragödie spricht, daß die Maske des Thamiris, dieses berühmten Wagehalses, welchem die Musen das Gesicht nahmen, weil er sie zum Wettstreite aufzufordern wagen durste, zwey verschiedene Augen, ein blaues und ein schwarzes haben müsse.

Besonders machten die Masken der Alten diejenigen vortreflichen Stücke sehr wahrscheinlich, wo die Verwicklung aus der Irrung entsteht, nach welcher ein Theil der spielenden Personen, die eine Person für die andre nimmt. Der Zuschauer, welcher sich selbst betrog, indem er zwey Schauspieler unterscheiden wollte, deren Masken einander so ähnlich waren, als man nur immer will, konnte

(*) Onomast. lib. 4. cap. 19.

514 II. Fortsetzung der Abhandlung

konnte sich leicht vorstellen, daß sich die spielenden Personen selbst betriegen müßten. Es machte ihm also keine Mühe, sich der Voraussetzung, auf welche die ganze Verwicklung des Stückes gegründet war, zu überlassen, anstatt daß diese Voraussetzung, unter uns so unwahrscheinlich ist, daß sie uns fast gar nicht in den Kopf will. In den zwey Stücken welche Moliere und Renard aus dem Plautus nachgeahmt haben (*), unterscheiden wir die Personen. Wie sollen wir uns nun einbilden können, daß sie von den übrigen spielenden Personen, welche sie doch noch näher sehen als wir, verwechselt würden? Wir haben es also bloß der Gewohnheit, uns allen auf dem Theater gebräuchlichen Voraussetzungen zu überlassen, zu danken, daß uns auch die Knoten des Amphitryo und der Menächmen nicht anstößig scheinen, und ich wollte es niemanden rathen eine ganz neue Komödie zu verfertigen, deren Verwicklung sich auf eine solche Verwirrung gründete.

Die Masken hatten bey den Alten auch noch diese Bequemlichkeit, daß man von Mannspersonen diejenigen Rollen der Weibspersonen konnte spielen lassen, welche eine stärkere Zunge erfordern, als das Frauenzimmer gemeiniglich hat, um in einem so weitläufigen Platz, als die römischen Theater sind, überall gehört und verstanden zu werden. Verschiedne Stellen der Alten, besonders der Zufall der sich mit einem Komödianten, Namens Polus, welcher die Elektra spielte, eignete,

(*) Amphitryo und Menächmi.

eignete, und den Aulus Gellius erzehlt (*), beweisen auch in der That, daß die Alten die Rollen der Frauenzimmer oft Mannspersonen gegeben. Aulus Gellius erzehlt nehmlich, daß als dieser Polus auf dem Schauplatze zu Athen die Elektra, in dem Trauerspiele des Sophokles, gespielt, er mit einer Urne in der Hand auf die Bühne gekommen sey, in welcher wirklich die Asche eines seiner Kinder, welches er kürzlich eingebüßt hatte, verschlossen gewesen. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf dem Theater erscheinen muß, in welcher sie die Asche des Orestes, ihres Bruders, zu seyn glaubt. Weil nun Polus, als er die Urne anredete, wirklich sehr gerührt war, so rührte er auch die ganze Versammlung ungemein sehr. Juvenal, indem er wieder den Nero loszieht, sagt (**), man müsse zu den Füßen der Bildsäulen dieses Kaisers die Masken, die Thyrsos, und den Rock der Antigone, als so viel Trophäen legen, welche das Andenken seiner großen Thaten erhielten. Dieses setzt offenbar voraus, daß dieser Kaiser die Rolle dieser Schwester des Eteocles und des Polylices in irgend einer Tragödie gespielt habe.

Durch Hülfe dieser Masken konnte man auch alle fremde Nationen mit der ihnen eigenen Gesicht-

(*) Cic. de Off. lib. p. Aul. Gell. lib. 7. cap. 5.

(**) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyeste Symma, vel Antigonæ, & personam Menalippes. *Juvenal. sat. 8.*

516 II. Fortsetzung der Abhandlung

sichtsbildung auf das Theater bringen. Die Maske des Batavers mit rothen Haaren, über welche ihr lacht, jagt den Kindern Furcht ein, sagt Martial.

— — Ruffi persona Batavi
Quem tu derides, hæc timet ora puer.

Diese Masken gaben sogar den Verliebten Gelegenheit ihren Gebietherinnen eine Galanterie zu erweisen. Sueton erzählt uns, wenn Nero die Bühne betreten und einen Gott oder einen Held vorgestellt habe, so habe er eine Maske getragen, die nach seinem Gesichte gemacht gewesen; hätte er aber eine Göttin oder eine Heldin vorgestellt, so habe er eine Maske vorgehabt, die dem Frauenzimmer gealichen, das er damals gleich geliebt. *Heroum Deorumque, item Heroidum personis efficitis ad similitudinem oris sui, & fœminæ prout quamque diligeret.*

Julius Pollux * , welcher sein Werk für den Kaiser Commodus versfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freiheit nahm lebende Bürger aufzuführen und durchzuhecheln, die Schauspieler Masken vorgehabt, welche den Personen, die sie in dem Stücke vorstellten, ähnlich gewesen wären. Socrates hat also auf dem Theater zu Athen einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie die Wolken,
eine

(*) Onom. lib. 4. cap. 18.

eine Rolle, unter seinem wahren Namen Socrates, spielen ließ. Eben dieser Pollux theilt uns, in dem oben angeführten Hauptstücke seines Buchs, eine sehr ausführliche Beschreibung von den verschiedenen Charactern der Masken mit, welche bey den Vorstellungen der Komödien und Tragödien gebraucht wurden.

Andern Theils aber verlohren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen die Leidenschaften entstehen zu sehen, und auf den Gesichtern der Schauspieler ihre verschiedenen Symptomata wahrzunehmen. Alle die Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar, allein die Zeichen der Leidenschaften, die auf dem Gesichte sichtbar werden, rühren uns weit mehr, als die Zeichen der Leidenschaft, die sich uns durch die Gebärden und durch die Stimme empfindbar machen. *Dominatur maxime vultus*, sagt Quintilian. (*)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen der Leidenschaften auf ihren Gesichtern nicht sichtbar machen. Sie legten die Masken nur sehr selten ab, und eine Art von Komödianten legte sie ganz und gar nicht ab. Wir sind es zwar wohl zufrieden, daß uns unsre jetzigen Komödianten die Hälfte der Zeichen der Leidenschaften, welche auf dem Gesichte ausgedrückt werden können, verbergen; denn diese Zeichen bestehen eben sowohl in den Veränderungen der Gesichtsfarbe, als in den Veränderungen der Gesichtszüge. Die
Schminke

(*) Quint. lib. XI. cap. 3.

518 II. Fortsetzung der Abhandlung

Schminke aber, mit der sich seit zwanzig Jahren auch die Mannspersonen bemahlen, ehe sie auf die Bühne treten, verhindert uns, die Veränderungen der Farbe wahrzunehmen, welche in der Natur einen so großen Eindruck auf uns machen. Allein die Maske der alten Komödianten verbarg auch zugleich die Veränderung der Gesichtszüge, welche uns die Schminke noch sehen läßt.

Den Gebrauch der Masken zu vertheidigen, könnte man sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. Wenn es aber wahr ist, daß die Leidenschaften durch die Veränderungen, welche auf unserm Gesichte entstehen, weit merklicher werden, als durch die Veränderungen in unsern Gehehrden, in allen unsern Stellungen und in dem Tone unsrer Stimme; so ist es auch nicht weniger wahr, daß unsre Leidenschaften durch das, was in unsern Augen vorgeht, weit sichtbarer werden, als durch alles, was mit den übrigen Theilen unsers Gesichts geschehen kann. Unsre Augen allein können alles deutlich zeigen, was auf dem Gesichte vorgeht, ja sie können es, so zu reden, Troß der Maske zeigen. (*) *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* Die Einbildungskraft, wird man fortfahren, ergänzt das, was verborgen ist; und wenn wir vor Zorn brennende Augen sehen, so glauben wir auch den übrigen Theil des Gesichts von dieser Leidenschaft entbrannt zu sehen. Wir werden eben so sehr bewegt, als ob wir es wirklich sähen.

Ver-

(*) Cic. de Orat. lib. 3.

Verschiedne Stellen des Cicero und Quintilian bezeugen es auch, daß die alten Schauspieler wirklich alle Zeichen der Leidenschaften durch die Bewegungen ihrer Augen, die von den übrigen Gebärden und Stellungen unterstützt wurden, ausgedrückt haben. Man könnte ein gleiches von denjenigen italiänischen Comödianten sagen, welche unter der Maske spielen. (*) In ipso vultu plurimum valent oculi per quos maxime animus emanat. Auf dem Gesichte mahlt sich die Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichts, welcher, so zu sagen, am nachdrücklichsten reden kann.

Ich aber halte mich an die natürlichste Gesinnung, und glaube, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut vorgestellt werden können, als von einem, der mit unverdecktem Gesichte spielt. Dieser letztere kann sich aller der Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, bedienen, die der maskirte Schauspieler anwenden kann, und kann auch zugleich noch solche Zeichen der Leidenschaften sehen lassen, die dem andern nichts helfen. Ich glaube also die Alten, welche so viel Geschmack an den theatralischen Vorstellungen fanden, würden ihre Schauspieler gewiß die Masken haben ablegen lassen, wenn nicht ein einziger Punct gewesen wäre. Denn da ihre Bühnen sehr weitläufig und

(*) Quint. lib. XI. cap. 3.

520 II. Fortsetzung der Abhandlung

und oben offen, wenigstens ohne feste Bedeckung waren, so hatten die Masken für die Schauspieler einen sehr großen Nutzen, indem sie vermittelst derselben überall verstanden werden konnten; da sie hingegen auf der andern Seite sehr wenig dabei verlohren. Es war nemlich in der That unmöglich daß die Zuschauer die Veränderungen des Gesichts, welches die Maske bedeckte, deutlich hätten wahrnehmen können, indem sehr viele derselben, weiter als zwölf Toisen, von dem spielenden Komödianten entfernt waren. Wir wollen diese angeführte Ursache ein wenig näher erklären.

Nulus Bellius, welcher unter dem Kaiser Hadrian schrieb, lobet die Ableitung, welche Cajus Bassus dem lateinischen Worte persona, das so viel als eine Maske bedeutet, gab, indem er es von dem Zeitworte personare, erschallen, abstammen ließ. Denn da in der That, fügt er hinzu, das Gesicht und der ganze Kopf in die Maske eingeschlossen war, und die Stimme also nur durch einen einzigen Ausgang, welcher noch dazu sehr enge war, herauskommen konnte, so sollet daraus, daß diese so gepreßte Stimme stärkere und deutlichere Töne von sich geben müssen. Dieses also ist die Ursache warum die Lateiner den Namen Persona den Masken gegeben haben, welche die Stimme derjenigen, die sie trugen, weit erschallen ließen. Lepide me hercules & scite Cajus Bassus in libris quos de origine vocabulorum composuit, unde appellata sit persona interpretatur, a personando enim id vocabulum

lum factum esse coniectat: nam caput, inquit, & os cooperimento personæ tectum undique, unaque tantum vocis emittendæ via, pervium, quæ non vaga neque diffusa est, in unum tantummodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere & resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. (*) Die Ableitung des Bassus mag richtig seyn oder nicht; dieses thut zu unsrer Sache nichts. Genug daß Aulus Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht eine Art von Wiederhall gewesen wären. Boethius bekräftiget gleichfalls unsre Meinung. (**) *Concavitate ipsa, major necesse est emittatur sonus;* die Höhlung der Maske vermehrt die Stärke der Stimme, sagt dieser Weltweise, indem er von den Masken redet.

Nach diesen Stellen des Aulus Gellius und des Boethius, welche das, was sie alle Tage sehen konnten, schrieben, kann man also nicht länger daran zweifeln, daß sich die Alten der Masken nicht zur Verstärkung der Stimme ihrer Schauspieler bedient haben sollten. Meine Muthmaßung aber geht dahin, daß man den Mund dieser Masken eingefast, und also eine Art von Sprachrohr hineingebracht habe.

R f 2

Man

(*) Aul. Gellius Noct. lib. 5. cap. 7.

(**) Mares. de Pers. cap. 1.

522 II. Fortsetzung der Abhandlung

Man siehet aus den Figuren der alten Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, in den Ruinen des Marcellischen Theaters und verschiedenen andern Denkmählern befinden, daß die Oeffnung ihres Mundes außerordentlich groß war. Es war eine Art eines gähnenden Schlundes, welcher die Kinder fürchten machte.

— Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus iu-
fans (*).

Allem Ansehen nach würden die Alten diese Widerwärtigkeiten in den Masken nicht gelitten haben, wenn sie nicht zu etwas nütze gewesen wäre. Ich sehe aber nicht wozu sie anders hätte nütze seyn können, als dazu, daß man desto besser das Sprachrohr darinn anbringen konnte, durch welches die Stimme der Schauspieler verstärkt wurde.

Uebrigens lernen wir aus einer Stelle des Quintilians, daß das Lachen in dem Munde der Maske so sehr verändert wurde, daß es in ein unangenehmes Geräusch ausartete. Dieser Schriftsteller, indem er den Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen Gaben wohl zu untersuchen, damit sie eine Art von Declamation, die sich zu diesen Gaben schickte, wählen könnten, versichert, daß

(*) Juvenal. sat. 3.

daß man mit ganz verschiedenen Eigenschaften gefallen könne. Er fügt hinzu, er habe zwey berühmte Schauspieler gesehen, welche beyde gleich grossen Beyfall gehabt, ob gleich ihre Art zu declamiren ganz verschieden gewesen; jeder aber sey in der Art, wie er die Komödie gespielt, seinem Naturelle gefolgt. Demetrius, einer von diesen Komödianten, welchen Juvenal unter die besten Schauspieler seiner Zeit rechnet, hatte eine sehr angenehme Stimme und spielte vornehmlich die Rollen der Gottheiten, der vornehmen Matronen, der gefälligen Väter, und der Verliebten. Stratocles, dieses ist der Name des andern Komödianten, von welchem Juvenal gleichfalls redet (*), hatte eine sehr herbe Stimme. Er gab sich also nur mit den Rollen strenger Väter, Schmaruzer, schelmischer Knechte, mit einem Worte solcher Personen ab, welche viel Action erfordern. Seine Gebärden waren lebhaft, seine Bewegungen geschwind, und er wagte sehr viel, was man an einem andern würde ausgepiffen haben. Eines von den Dingen, die er wagte, war dieses, daß er lachte, ob er gleich, wie Quintilian sagt, wohl wußte, warum das Lachen in der Maske ein üble Wirkung hätte. *Illum decuit cursus & agilitas, & vel parum conveniens personæ risus, quem non ignarus rationis populo dabat (**).* Das

Rt 3

Lachen

(*) *Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Homo.*

(**) *Quint. lib. XI. cap. 10.*

524 II. Fortsetzung der Abhandlung

lachen an und vor sich selbst, mißfällt auf der komischen Bühne ganz und gar nicht, wie wir wohl wissen. Moliere selbst läßt seine Personen manchmal mehr als einmal lachen. Das Aufschlagen eines verdoppelten Lachens mußte also in dem Munde der Maske wiedertönen, und zu einem unangenehmen Schalle werden. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn der Mund und die innern Theile der Maske, welche dem Munde am nächsten sind, nicht mit einem harten und wiedererschallenden Körper eingefast gewesen wären, welcher in dem natürlichen Klange der Stimme etwas veränderte, indem er ihn verstärkte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmassung wagen, welche eine bisher übel verstandene Stelle des Plinius erklären kann; diese nemlich, daß die Alten, nachdem sie ihre Masken Anfangs mit Erz eingefast, hernach kleine dünne Stücke einer gewissen Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, wenn er von den besondern Steinen redet, sagt, daß der Stein, welchen man Chalco-phonos, oder Erzklang nenne, schwarz sey; und daß er, der Abstammung seines Namens zufolge, wenn man ihn anrühre, einen Klang von sich gäbe, welcher dem Klange dieses Metalls gleich komme. Und daher fügt er hinzu, giebt man den Komödianten den Rath, sich keiner zu bedienen (*). Chalcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, Tragœdis ut suadent gestanda. Woju hätten aber wohl die Schauspieler einen solchen Stein

(*) Plinius lib. 37. cap. 10.

526 II. Fortsetzung der Abhandlung

resonat ut pulsata æra. Pudice habitus servat
vocis claritatem.

Wie aufmerksam die Alten auf alles gewesen, wovon sie glaubten, daß es zur Anmuth und Leichtigkeit bey Vorstellung der theatralischen Stücke etwas beitragen könne, kann man daraus schliessen, was uns Vitruvius (*) von der Art die Echæa anzubringen saget, welches eherne Gefässe waren, die anstatt des Echos dienten. Wenn dieser Verfasser von der Architectur der Schaubühnen redet, so läßt er sich in eine lange und methodische Untersuchung über die Gestalt dieser Gefässe ein, welche, wahrscheinlicher Weise nichts als große und ein wenig concave eherne Platten waren, die an gewisse Orte gestellt wurden, damit die Stimme der Schauspieler wohl überein klingende Echos finden könne. Ita hac ratione vox a scena velut a centro profusa se circum agens tactuque ferrens singulorum vasorum cava, excitaverit autam claritatem & concentu convenientem sibi consonantiam. Wenn Vitruvius sagt, daß alle diese Gefässe von verschiednen Tönen seyn mußten, so sagt er uns deutlich genug, daß ihre Concavität und ihre übrigen Dimensionen nicht immer einerley seyn mußten; und da noch dazu die Gefässe in verschiedner Entfernung von den Schauspielern gestellet wurden, so mußten sie nothwendig Echos machen, die leichter oder schwerer zu erschüttern waren, wenn sie gleichförmig wiedertönen sollten. Vitruvius beklagt sich, daß die Römer zu seiner
Zeit,

(*) Vitr. lib. 5. cap. 5.

Zeit, diese Echäa in ihren Theatern anzubringen sehr versäumten, und hierinne den Griechen gar nicht nachahmten, welche in diesem Puncte sehr sorgfältig waren. Ohne Zweifel machten sich die Römer die Erinnerung des Vitruvius nach der Zeit zu Nutze, denn Plinius beklagt sich, daß diese Gefässe, und die Schwibbögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine eben so üble Wirkung verursachten, als der Sand des Orchesters, oder des Platzes, welcher zwischen dem Theater und den entferntesten Zuschauer war *). In Theatrorum Orchestris scobe aut arena super injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus. Andern Theils sagt Casiodor in dem funfzigsten Briefe seines ersten Buchs, daß die Stimme der Tragödienspieler durch die gedachten Concavitäten so sehr gestärket würden, und einen solchen Schall von sich gäben, daß man kaum glauben könnte, daß er aus der Lunge eines Sterblichen käme. Tragœdia ex vocis vastitate nominatur quæ concavis repercussionibus roborata, talem tonum videtur efficere, ut pene ab homine non credatur. Diese Concavitäten konnten nichts anders als die Echæa und die Sprachröhre in den Masken seyn. Aus allen diesem kann man also sehen, ob die Alten das geringste versäumt haben, durch schickliche Erfindungen ihre theatralische Masken eine solche Wirkung

Rf 5

thun

(*) Plin. lib. II. cap. 52.

528 II. Fortsetzung der Abhandlung

thun zu lassen, daß sie nach dem Nulus Gellius den Namen Persona verdienen konnten

Wenn die Schriftsteller des Alterthums sich hätten vorstellen können, daß man sich jemals in künftigen Jahrhunderten in Verlegenheit finden würde, dergleichen Dinge zu erklären, welche für sie ohne alle Schwierigkeit waren, weil sie sie alle Lage sehen konnten, oder auch weil vielleicht diejenigen Bücher, die alles dieses methodisch erklärten, in jedermanns Händen waren; so würden sie ganz gewiß ihre Erzählungen umständlicher gemacht haben. Allein sie glaubten, daß der Nachkommenschaft die Sachen, von welchen sie redeten, beständig bekannt bleiben würden, und sagten also meistens mehr nicht davon, als sie zur Bestätigung etwan einer Betrachtung, oder zur Anwendung eines Gleichnisses, oder zur Erklärung eines Umstandes, oder zur Rechtfertigung einer Herleitung sagen mußten. Selbst diejenigen, welche ausdrücklich von der Dichtkunst und Baukunst schrieben, hielten es nicht für nöthig, ihren Betrachtungen und Lehrsätzen eine genaue Beschreibung desjenigen vorzusetzen, was der ganzen Welt vor Augen lag; sondern wendeten sich sogleich zu Untersuchungen und Regeln, welche ihren Zeitgenossen sehr deutlich waren, die aber für die Nachkommenschaft Räthsel sind, weil die Fackel, welche die Zeitverwandten erleuchtete, für sie verloschen ist. Weil uns, zum Exempel, die Alten keine Beschreibung von dem innern Theile des Colosseums hinterlassen haben, wissen die Bauverständigen

bigen noch nicht, wie die innere Abtheilung des dritten Stockwerks dieses Amphiteaters beschaffen gewesen, ob gleich die zwey ersten innern Stockwerke beynahe noch ganz da sind. Aus eben diesem Grunde können die Antiquare noch verschiedene Dinge nicht erklären, welche die Masken betreffen. Und vielleicht würde dieses nicht seyn, wenn wir die Bücher noch hätten, welche Dionysius von Halicarnaß, Rufus und verschiedene andre Schriftsteller von den Schaubühnen und den theatralischen Vorstellungen geschrieben haben. Wenigstens würden sie uns von vielen Dingen Nachricht gegeben haben, die wir jetzt nicht wissen; wenn sie uns auch schon nicht alles gelehrt hätten. Ein Verzeichniß von diesen Schriftstellern, deren Bücher verlohren gegangen sind, kann man in dem vierten Hauptstücke der ersten Abtheilung desjenigen Werkes finden, welches der Jesuit Bulenger von den Theatern der Alten geschrieben hat.

Doch aber wissen wir noch genug davon, um überzeugt zu seyn, daß die Masken den alten Komödianten dazu nützlich waren, daß sie in den weitläufigen Schauplätzen, welche keine feste Bedeckung hatten, und in welchen viele Zuschauer von der Scene, auf welcher gespielt wurde, auf zwölf Toisen entfernt waren, überall verstanden werden konnten. Uebrigens, wie wir schon angemerkt haben, verlohren die Zuschauer durch die Masken sehr wenig, weil drey Vierteltheile derselben, die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Komödianten nicht würden haben wahrnehmen

530 II. Fortsetzung der Abhandlung

nehmen können, wenigstens so deutlich nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehret hätten. Diese Ausdrücke gehen dem Gesichte in einer Entfernung verlohren, in welcher es noch gar wohl das Alter und die übrigen vornehmsten Züge des Characters auf einer Maske erkennen kann. Es müßte eine schreckliche Grimasse seyn, die Zuschauern in einer Entfernung von fünf bis sechs Toisen noch sichtbar seyn sollte. Ich will eine Anmerkung auch nochmals wiederholen; daß nemlich die alten Komödianten, nicht, wie unsere, bey dem Scheine eines künstlichen Lichts, welches von allen Seiten leuchtet, sondern beym Tageslichte gespielt haben, welches auf einer Scene, wo der Tag bennah nur von oben herein fiel, sehr viele Schatten lassen mußte. Nun aber erfordert die Genauigkeit der Declamation, daß die Veränderung der Gesichtszüge, in welcher der Ausdruck bestehet, oft nur sehr wenig bemerkt werden darf; welches besonders alsdenn geschieht, wenn der Schauspieler wider Willen einige Zeichen der Leidenschaften entzwischen lassen muß. Wir haben also Grund, unsere Schauspieler mit unverdeckten Gesichtern spielen zu lassen, und die Alten thaten nicht unrecht, daß sie ihren Schauspielern Masken gaben. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Dreyzehnter Abschnitt.

Von der Saltation oder der Kunst der Gebeyrden, welche von einigen Schriftstellern die hypocritische Musik genennet wird.

Sobald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation auf den Bühnen der Alten hat, so findet man auch die Beweise davon in mehr als einem Buche, wo man sie vorher nicht wahrnahm, ehe man einige Kenntniß von diesem Gebrauche hatte. Man verstehet zum Exempel nunmehr die Stelle deutlich, wo Sveton sagt, daß Caligula das Singen und Tanzen so sehr geliebt habe, daß er sich auch bey öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, mit dem recitirenden Schauspieler zugleich zu singen, und mit dem andern, welcher die Gebeyrden machen mußte, zugleich die Gebeyrden zu machen, um diese Gebeyrden entweder dadurch zu billigen, oder auch etwas daran zu verbessern. (*) *Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret quominus & Tragædo pronuntianti concineret, & gestum Histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.* Man wird bemerkt haben, daß Svetonius hier die Worte singen und aussprechen, als gleichgeltende Worte in der Sprache des Theaters braucht, und daß er sich auf gleiche Weise der Ausdrücke Tanzen und Gebeyrden machen bedienet.

Er

(*) Suet. in Caio Cæsare.

532 II. Fortsetzung der Abhandlung

Er thut damit weiter nichts, als daß er den Namen der Gattung der Art beylegt; denn bey den Alten, wie wir schon gesagt haben, war die Kunst Gebeyden zu machen, eine von den Gattungen, in welche sich die Kunst zu tanzen theilte. Unser Tanzen war gleichfalls nur eine von den Gattungen der Kunst, welche die Griechen *Ορχησις* und die Römer *Saltatio* nannten. Weil aber die Uebersetzer diese zwen Worte durch Tanzen geben, so sind durch diese Zweydeutigkeit eine Menge falscher Begriffe entstanden. Wir wollen sehen, was man hiervon wissen kann.

Plato sagt (*), daß die Kunst, welche die Griechen *Ορχησις* nennen, in der Nachahmung aller Gebeyden und Bewegungen bestehe, welche die Menschen machen können. Das Wort *saltatio* kam auch in der That, wenn wir dem Varro glauben, nicht von *saltus*, ein Sprung, sondern von dem Namen eines Arcadiers, welcher *Salius* hieß, und der die Römer diese Kunst zuerst gelehrt hatte. (**) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio qui primus docuit Romanos adolescentes saltare.* Dieses Zeugniß des Varro kann durch nichts umgestossen werden, was man auch von der anderweitigen scheinbaren Ableitung des Wortes *saltatio* sagen könnte. Man muß also das Vorurtheil ablegen, welches aus dem Namen *Saltation* geflossen ist, und uns zu bereden scheint, daß jede *Saltation* von dem Worte *saltus*, welches

(*) Plato de legibus lib. 7.

(**) Isidor. Orig. lib. 18. cap. 50.

welches einen Sprung bedeutet, seinen Ursprung habe.

Man begreift also gar leicht, daß diejenigen von den künstlichen Tänzen der Alten, in welchen man, zum Exempel, die Springe und Schritte, welche besoffene Bauern machen können, oder die gewaltsamen Sätze der Bacchanten nachahmte, unsern Tänzen gleich kamen, mit einem Worte daß man dabey tripudiabat. Allein die übrigen Tänze der Alten, in welchen man die Handlung solcher Personen nachahmte, die nicht springen, oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzen, waren nichts als Nachahmungen des Ganges, der Stellungen, der Gebärden, mit einem Worte, des ganzen körperlichen Betragens, welches die Menschen gemeiniglich mit ihren Reden verbinden, oder dessen sie sich manchmal bedienen, wenn sie ihre Gedanken, ohne zu reden, wollen zu verstehen geben. Auf diese Weise tanzte David vor der Bundeslade, indem er durch seine Stellungen sowohl, als durch seine Gebärden und Niederwerfungen, die tiefe Ehrfurcht an den Tag legte, die er für dieses Unterpfand des Bundes zwischen Gott und dem jüdischen Volke hegte. Man liest in dem neun und siebenzigsten Buche des Dio (*), daß Heliogabalus getanzt habe, nicht nur wenn er von dem kaiserlichen Sitze in dem Theater dramatische Stücke vorstellen sehen, sondern daß er auch im Gehen, wenn er Verhör gegeben, wenn er mit seinen Soldaten gesprochen, ja sogar wenn

er

(*) Edit. Flac. pag. 90.

534 II. Abhandlung der Fortsetzung

er geopfert, getanzt habe. Heliogabalus mag nun so unverständig gewesen seyn, als es nun immer will, so wird er doch nimmermehr nach unsrer Art ben denjenigen Gelegenheiten getanzt haben, ben welchen Dio sagt, daß er wirklich getanzt habe. Man mus sich also nothwendig die Kunst, welche Saltatio hieß, als eine Kunst vorstellen, die nicht allein unsre Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Gebhrden, oder dasjenige Tanzen unter sich begrif, ben welchem man, eigentlich zu reden, nicht tanzte. Was ich weiter sagen werde, wird es näher beweisen.

Dem Athenäus zufolge, war Thelestes der Erfinder dieser Art des stummen Spiels, oder des Tanzens ohne Springe und ohne hohe Schritte, welches ich allhier öfters die Kunst der Gebhrden nennen werde. Ich werde damit nichts mehr thun, als was die Alten gethan haben, welche ihm gleichfalls diesen Namen oft gaben. Sie nannten es sehr oft Chironomie; welches Wort, wenn man es buchstäblich übersezt, das Gesetz der Hände bedeutet.

Da die Kunst der Gebhrden sich in noch weit mehr Gattungen theilte, so darf man sich nicht wundern, eine so große Anzahl verschiedner Tänze anzutreffen, daß Meursius im Stande gewesen ist, ein ganzes Wörterbuch aus ihren nach dem Alphabet geordneten Namen zu machen. (*) Sie war von allen musikalischen diejenige, welche die
Alten

(*) Orchestra Io. Meursii.

Alten am meisten liebten, und die sie folglich auch am meisten bearbeitet hatten. Die Kunst also, welche den Histrion lehrte, was er auf dem Theater zu thun habe, und zugleich den Redner in anständigen Gebehrden unterwies, theilte sich wieder in verschiedene Geschicklichkeiten, deren einige den allerernsthaftesten Personen anständig waren.

Alle diejenigen, welche die Werke der Alten in den Sprachen, in welchen sie geschrieben worden, gelesen haben, werden sich erinnern, daß sie das Wort Saltatio bey mehr als einer Gelegenheit gebraucht gefunden haben, wo man es keinesweges von einem Tanzen verstehen kann, das dem unsrigen gleich wäre. Unterdessen glaube ich nicht, daß jemand darüber verdrießlich werden wird, wenn ich noch verschiednes bebringe, um zu erweisen, daß die Alten verschiedene Saltationen hatten, bey welchen man nicht tanzte.

Die Schriftsteller, welche uns die Eintheilung der Musik der Alten hinterlassen haben, setzen ihrem Tanze die hypokritische Musik vor. Es war eben dieselbe, welche die Lateiner manchmal die stumme Musik nannten. Wir haben gesagt, daß sie ihren Namen von dem Worte Hypocrita habe, welches einen Nachäffer bedeutet. Es war aber zugleich der gewöhnlichste Name, welchen die Griechen ihren Komödianten gaben.

Aus dem wenigen, was ich von dieser Kunst bisher gesagt, wird der Leser schon geschlossen haben, daß die Gebehrden, welche sie lehrte, nicht

536 II. Fortsetzung der Abhandlung

bloße Stellungen und Bewegungen gewesen sind, die zu weiter nichts als zu einem reizenden Tragen des Körpers dienten, wie es die Gebehrden unsrer Tänzer sind. Die Gebehrden des alten Tanzens mußten sprechen, sie mußten etwas bedeuten. Sie mußten, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, eine an einander hangende Rede seyn. Hier sind die versprochenen Beweise.

Apulejus hat uns eine Beschreibung von der Vorstellung des Urtheils des Paris hinterlassen, welches von den Pantomimen aufgeführt wurde, die ohne zu reden spielten, und deren Spiel *Salratio* genennet wurde. (*) Wenn dieser Schriftsteller von dem Gange dieser seiner Schauspieler auf dem Theater spricht, so braucht er das Wort *inoedre*; welches eigentlich gehen bedeutet. An einer andern Stelle, wo er sagen will, daß Venus nur mit den Augen declamiret habe, sagt er, daß sie nur mit den Augen getanzt habe. *Et non nunquam saltare solis oculis.* Wir finden auch niemals, daß die Alten ihre *Saltatores* oder Tänzer, wegen ihrer Schenkel und ihrer Beine gelobt hätten; sie lobten an ihnen nur die Arme, und vornehmlich die Hände. Eine Sinnschrift in der griechischen Anthologie (***) wirft einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzt hatte, vor, daß er sich eben so wenig bewegt hätte, als sich der Fels, in welchen Niobe verwandelt worden, möchte bewegt haben; kurz, daß er nicht

von

(*) Apul. *Metam.* lib. 10.

(**) Anthol. lib. 2.

von der Stelle gekommen sey, und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. Nichts schickt sich für eine Person, welche nach unserer Art tanzt, weniger, als eine lange Kleidung. Nun finden wir aber, daß die Saltatores der Alten sehr oft lange Kleider angehabt. Wenn Svetonius von dem Caligula redet, welcher die Saltation ganz ausserordentlich liebte, so sagt er: „Er ließ
 „einsmals verschiedne vornehme Staatspersonen
 „auf den Pallast fordern, und als sie in dem Ver-
 „hörsaale beisammen waren, trat er plötzlich in
 „einem griechischen Kleide, welches ihm bis auf
 „die Knöchel ging, herein, und machte, unter dem
 „Geräusche der Instrumente, die Gebehrden einer
 „Monologe vor ihnen, worauf er sich, ohne ein
 „Wort zu sagen, wieder weg begab.“ *Magno
 tibiarum & scabellorum crepitu cum palla
 tunicaque talari profiluit, & desaltato cantico
 abiit.* Wenn Bellejus Paterculus (*) erzählen
 will, daß Plancus, einer von den Anhängern des
 Marcus Antonius, den Glaucus nachgemacht habe,
 welches ein berühmter Fischer gewesen war, von
 welchem die Alten glaubten, daß er in einen Triton
 verwandelt worden, nachdem er sich in das Meer
 gestürzt, weil er von einem gewissen Kraute gegessen,
 welches ihn rasend gemacht hatte: so sagt dieser
 Geschichtschreiber, daß Plancus in einen Meergott
 verkleidet, auf den Knien gegangen sey, und das
 Abendtheuer des Glaucus getanzt habe. *Cæru-
 leatus & nudus, caputque redimitus arundine*

l 2

&

(*) Libr. secundo Hist.

538 II. Fortsetzung der Abhandlung

& caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset. Ein Mensch aber, welcher auf den Knien wirklich getanzt hätte, würde ein sehr nârrischer Anblick gewesen seyn.

Das was Quintilian sagt, wenn er beweisen will, wie nothwendig es sey, die Kinder in die Schulen zu schicken, wo sie die Kunst der Saltation lernen könnten, könnte allein hinreichend seyn, zu beweisen, daß die Kunst der Gebehrden der vornehmste Theil derselben gewesen sey. Man muß sich nicht schâmen, sagt dieser Schriftsteller, dasjenige zu lernen, was man einmal ausüben muß. Uebrigens, fügt er hinzu, ist die Chironomie, welches die eigentliche Kunst der Gebehrden bedeutet, eine Kunst, welche schon seit den heroischen Zeiten bekannt ist. Die grôsten Männer Griechenlands, und Socrates selbst, haben sie gebilliget. Sehen wir nicht noch aus der alten Stiftung der tanzenden Priester des Mars, daß unsere alten Römer diese Kunst nicht für unanständig müssen gehalten haben? Und ist dieser Gebrauch nicht bis auf uns, ohne jemals getadelt zu werden, fortgepflanzt worden? Doch aber muß man den Lehrmeister hierinne nicht länger behalten, als die Jahre der Kindheit hindurch, und sich von dieser Uebung nichts natürllich machen, als die Anmuth und das leichte Tragen des Körpers. Die Gebehrden des Redners müssen von den Gebehrden des Tänzers sehr unterschieden seyn. (*) Et certe quod

(*) Quint. Inst. lib. pr. cap. 13.

quod facere oporteat non indignum est discere, cum præsertim hæc Chironomia, quæ est, ut nomine ipso declaratur, lex gestus, & ab illis heroicis temporibus orta sit, & a summis Græciæ viris & ab ipso etiam Socrate probata. — Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine durans ad hoc tempus, saltatio. Cujus etiam disciplinæ usus in nostram usque ætatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Gleichwohl hat uns Macrobius das Fragment einer Rede des Scipio Æmilianus aufbehalten, in welcher dieser Zerstörer Karthagens sehr heftig wider die Unbequemlichkeiten redet, von welchen man nicht leicht die Schulen, in welchen man die Kunst der Gebärden lehrte, befreien konnte. Unsere jungen Leute, sagt Scipio, gehen zu den Komödianten in die Schule, um von ihnen recitiren zu lernen, eine Übung, welche unsere Vorfahren als eine Profession der Slaven betrachtet haben. Ja was noch mehr ist, frengebohrne Knaben und Mädchen besuchen die Schulen, wo man die Kunst der Saltation lehret. In was für einer Gesellschaft befinden sie sich wohl daselbst? (*) Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod ma-

(*) Macrobius Saturnal. lib. 3 cap. 8.

540 II. Fortsetzung der Abhandlung

jores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui. Auch aus der Rede des Cicero für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworffen hatte, kann man sehen, daß es an gefeshten Männern nur unter gewissen Umständen geduldet wurde.

Wir wollen auf den Quintilian wieder zurück kommen. Dieser Schriftsteller sagt auch noch an einem andern Orte, ein Redner müsse nicht wie ein Komödiant ausprechen, und müsse auch nicht Gebhrden machen, wie ein Tänzer. Non Comædum in pronunciatione, non saltatorem in gestu facio. Allem Ansehen nach, war einer von seinen Gründen dieser.

Die Gebhrden, welche die Kunst, die man Saltatio nannte, lehrte, waren nicht immer Gebhrden, die blos zu einer reizenden Leibesstellung etwas bestrugen; sie waren nicht immer, wenn ich mich so ausdrücken darf, Gebhrden ohne Sinn, sondern sehr oft Gebhrden, welche etwas verständlich anzeigten, Gebhrden welche reden sollten. Nun sind aber die redenden Gebhrden von zweyerley Art. Die einen sind natürliche Gebhrden, und die andern sind künstliche Gebhrden.

Die natürlichen Gebhrden sind diejenigen, mit welchen man natürlicher Weise seine Reden begleitet, und deren man sich im Sprechen bedient. Diejenige Gebhrde, welche, um mich eines poetischen Ausdrucks zu bedienen, dem Auge redet, giebt

giebt dem, was gesagt wird, weit mehr Nachdruck. Sie belebt zu gleicher Zeit sowohl die Person, welche redet, als die Person, welche zuhört. Man verbiete einem lebhaften Menschen, wenn er redet, Gebehrden zu machen; den Augenblick wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird ausgelöschen. Und so bewegt uns auch ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr, als derjenige, dessen Stimme wir zwar vernehmen, aber dessen Gebehrden wir nicht sehen. Sehr selten aber drückt die natürliche Gebehrde etwas deutlich aus, wenn man sie ohne zu reden macht. Es geschieht nur in zwey Fällen. Einmal geschieht es, wenn diese natürliche Gebehrde eine Beschaffenheit anzeigt, als etwa Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch da ist die natürliche Gebehrde noch nicht zureichend, die Umstände dieser Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Fürs zweyte kann die natürliche Gebehrde, ohne Bestand der Sprache, etwas gewisses bedeuten, wenn man erkennt, daß diese Gebehrde dasjenige Bezeigen sey, welches eine gewisse Redensart gemeiniglich begleitet. Alsdenn setzt man voraus, daß derjenige, welcher diese Gebehrde macht, die Absicht habe, dasjenige damit zu sagen, was man gemeinlich zu sagen pflegt, wenn man sie macht. Die Gebehrden derjenigen Völker, welche uns gegen Mittage liegen, sind viel ausdrückender als unsre; man kann sie also auch viel leichter verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabey zu hören, sieht, als man in eben demselben Falle unsere Gebehrden verste-

542 II. Fortsetzung der Abhandlung

hen kann. Doch haben diese natürlichen Gebehrden immer nur eine sehr unvollkommene, und oft auch zwen deutige Bedeutung.

Derjenige also, welcher ohne zu reden etwas mehr als eine leidende Beschaffenheit, deutlich ausdrücken will, muß zu solchen Bezeigungen und solchen künstlichen Gebehrden seine Zuflucht nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Abrede der Menschen haben. Zum Beweise, daß sie nichts als künstliche Zeichen sind, dient dieses, daß sie, wie die Worte, nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Gebehrden sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und anderwärts bedient man sich, eben dieselbe Sache auszudrücken, ganz anderer Zeichen. Zum Exempel die Gebehrde mit der Hand, welcher man sich in Frankreich, jemanden zu rufen, bedient, ist nicht eben die Gebehrde, die man in Italien zu gleicher Absicht braucht. Wenn der Franzose jemanden durch ein Zeichen zu sich rufen will, so hebt er die rechte Hand in die Höh, und führt sie mit in die Höh gerichteten Fingern verschiedne mal gegen seinen Körper; der Italiäner hingegen, um eben dieses Zeichen zu machen, läßt die rechte Hand sinken, und kehrt die Finger derselben gegen die Erde. In verschiedenen Ländern grüßt man auf verschiedene Art. Das Bezeigen und die Gebehrden also, deren sich ein Mensch bedienet, der entweder nicht reden will, oder nicht reden kann, sind nicht durchaus eben dieselben, deren man sich in
Reden

Keden bedient. Derjenige, welcher mit Zeichen, ohne ein einziges Wort hören zu lassen, sagen will, eben jetzt ist mein Vater gestorben, muß den Worten, die er nicht gesagt, durch studirte Zeichen zu Hülfe kommen, die von denjenigen ganz unterschieden sind, die er beym Keden machen würde. Diese Zeichen kann man künstliche, oder, mit der Logik zu reden, willkührliche Zeichen nennen. Denn die Logik, wie bekannt ist, theilt alle Zeichen in zwei Gattungen, in natürliche Zeichen nehmlich und in willkührliche. Der Rauch, lehret sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers; aber die Krone ist nur ein willkührliches Zeichen, ein Sinnbild der königlichen Würde. Auf gleiche Weise macht derjenige, welcher sich vor die Brust schlägt, eine natürliche Gebehrde, welche eine plözliche Gemüthserschütterung anzeigt; und derjenige, welcher mit Gebehrden eine mit der königlichen Binde gezierte Stirn beschreibt, macht nur eine willkührliche Gebehrde, von welcher man eins geworden ist, daß sie ein gekröntes Haupt anzeigen soll.

Ob man gleich auf den Bühnen, bey den gewöhnlichen Vorstellungen, die Gebehrden mit dem Keden verband, so ward doch in den Schulen die Kunst der Gebehrden als eine solche Kunst gelehrt, welche zeigt, wie man sich, ohne zu reden, ausdrücken solle. Es ist also leicht zu glauben, daß die Lehrer derselben nicht nur alle ersinnliche Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Gebehrden auszudrücken, werden an die Hand gegeben, son-

544 II. Fortsetzung der Abhandlung

bern auch gezeigt haben, wie man seine Gedanken, vermittelst der willkührlichen Gebhrden zu verstehen geben soll. Der Redner, welcher seinen Mund brauchte, hatte nicht nöthig, sich dieser willkührlichen Gebhrden zu bedienen, um verstanden zu werden. Uebrigens ist es auch unmöglich, daß nicht viele von diesen Gebhrden, mit der Anständigkeit, die er bey seiner Declamation beobachten muß, streiten sollten. Und dieses halte ich dafür, ist die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Gebhrden der Tänzer oder saltatorum nachzuahmen.

Was Quintilian an einem andern Orte sagt, scheint meine Muthmassung zu einer Gewißheit zu machen. Alle Gebhrden, sagt er, deren ich jetzt erwehnt habe, äussern sich natürlicher Weise mit den Worten. Es giebt aber noch eine andre Art von Gebhrden, die nur dadurch verständlich sind, weil sie die Sache, die man durch sie ausdrücken will, abschildern. Dergleichen ist zum Exempel die Gebhrde eines nach dem Pulse fühlenden Arztes, welcher man sich, einen Kranken anzudeuten, bedienet. Nichts kann an einem Redner tadelhafter seyn, fügt Quintilian hinzu, als wenn er bey seiner Declamation Gebhrden von dieser Art gebrauchet. Die Declamation des Redners muß von der Declamation des Tänzers völlig unterschieden seyn, der Redner muß seine Gebhrden nach den Empfindungen abmessen, welche er ausdrückt, und nicht nach der besondern Bedeutung des Wortes, welches er ausspricht. Wir sehen

hen sogar, fährt unser Schriftsteller fort, daß sich dieser Anmerkung auch die Komödianten unterwerfen, welche mit Anstand spielen wollen; sie brauchen nehmlich bey ihrer Declamation die willkührlichen Gebeyrden ganz und gar nicht, oder wenigstens doch sehr sparsam (*). Et in quibusdam locis cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt qui res imitatione significant, ut si ægrotum, tentantis venas Medici similitudine ostendas; quos gestus quam longissime in oratione fugiendum. Abesse enim a saltatore debet Orator, ut si gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.

Cicero hatte ungesehr schon eben das gesagt, was Quintilian sagt. Cicero ist sehr wohl zufrieden, daß ein junger Mensch, welcher ein Redner werden will, die Anmuth und das leichte Betragen des Roscius sich eigen zu machen suche; allein das will er durchaus nicht, daß dieser junge Mensch das Muster zu seinen Gebeyrden, von den Gebeyrden, die man die Komödianten lehrte, nehmen solle (**). Quis neget opus esse Oratori in hoc oratorio motu, statuque Roscii, gestu & venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare. Vermuthlich thaten die meisten Komödianten das nicht, was diejenigen thaten, welche

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

(**) Cic. de Orat. libr. prim.

che Quintilian *Histriones paulo graviore* nennet. Verschiedne *Histrione* bedienten sich lieber der willkührlichen als der natürlichen Geberden, weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen. Sie glaubten diese Geberden machten die Action desto lebhafter; allein Leute von gutem Geschmacke mißbilligten dieses Verfahren. Cicero sagt, dasjenige, was ihm in dem Spiele der Komödianten am meisten gefalle, wären die ganz einfältigen und natürlichen Geberden. Die Komödianten, fügt er hinzu, mißfallen, wenn sie abgeschmackte Geberden machen, und dieses pflegt dann und wann zu geschehen (*). *Nam & palæstrici motus sæpe sunt odiosiores, & histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, & in utroque genere quæ sunt recta & simplicia laudantur.*

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung von der Kunst der Geberden in einem Briefe, welchen Casiodorus an den Albinus geschrieben hat, um ihm aufzutragen, daß er das Volk entscheiden lassen solle, ob Theodoron oder ob Halandius ein besserer Schauspieler wäre. Es kam darauf an, den geschicktesten von ihnen weiter hinauf rücken zu lassen. Unsere Vorfahren nannten diejenige von den musikalischen Künsten die *stumme Musik*, welche reden lehrt, ohne den Mund aufzuthun, welche alles mit den Geberden zu sagen, oder mit gewissen Bewegungen der Hände und Stellungen des Leibes Dinge zu verstehen zu geben

(*) Cic. de Off. lib. pr.

geben lehret, die man kaum durch eine aneinander hangende Rede oder durch manche geschriebene Seite eben so gut ausdrücken könnte (*). Hanc partem musicæ disciplinæ mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, & quibusdam gesticulationibus facit intelligi quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci. Unterdessen glaube ich doch nicht, daß die willkührlichen Gebehrden dasjenige immer deutlich werden ausgedruckt haben, was man sie bedeuten lassen wollte, ob man gleich bey ihrer Erfindung allezeit eine Art von Anspielung auf die vorzustellenden Sachen beobachtete. Mimus hallucinatur; sagt Apulejus (**). Wir werden auch aus dem, was der h. Augustinus von den Pantomimen sagt, sehen, daß die Uebereinstimmung der Gebehrden und der auszudrückenden Sachen nicht immer so vollkommen war, daß man sie beständig ohne Ausleger hätte errathen können, wenn man nicht ausdrücklich die Sprache des alten Tanzens gelernt hatte.

Die Orientaler haben noch jetzt verschiedne Tänze, welche denen, die Casiodorus beschreibt, sehr gleich sind. Alle Nachrichten, und besonders die Nachrichten von Persien, reden von diesen Tänzen. Die Asiatischen Staaten sind den politischen Veränderungen immer eben so sehr unterworfen gewesen, als die Europäischen; allein den moralischen Veränderungen scheinen sie es nicht so sehr gewe-

(*) Variarum Epist. lib. pr. ep. 20

(**) Flor. lib. 3.

548 II. Fortsetzung der Abhandlung

gewesen zu seyn. In Asien haben die Gewohnheiten, die Art sich zu kleiden, kurz die Nationalgebräuche, niemals so viele Veränderungen erlitten, als sie noch jetzt in den occidentalischen Theilen von Europa leiden.

Wir sehen, daß die Alten einerley Personen ohne Unterschied, Tänzer und Gebehrdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Kunst der Gebehrden die Art war. Der Redner Hortensius, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Cicero, war in seinen Manieren und in seinem ganzen Betragen das, was die Franzosen *precieux* zu nennen pflegen. Man sagte von ihm, er wäre, nachdem er lange ein Komödiant gewesen, endlich auch eine Komödiantin, eine Gebehrdenmacherin geworden, und man pflegte ihn deswegen nur *Dyonisia* zu nennen. Dieses war der Name einer berühmten Tänzerin, setzt A. Gellius, welcher dieses erzehlet, hinzu. *Torquatus non jam Histrionem esse Hortensium diceret, sed gesticulariam, Dyonisiamque eum notissimæ saltatriculæ nomine appellaret* (*). Man nennte aber auch die Action des Komödianten ein Gebehrdenmachen, wie man aus dem sehen kann, was von dem Dichter *Andronicus* erzehlet worden. Man sagte also nicht allein tanzen anstatt Gebehrden machen, sondern man sagte auch tanzen, anstatt Komödie spielen. *Saltare & gestum agere* wurde so völlig eines für das andre genommen, daß man sagte ein dramatisches Stück tanzen, wenn
man

(*) A. Gellius Noct. Att. lib. I cap. 9.

man sagen wollte, es auf dem Theater recitiren, und dieses nicht bloß bey den Vorstellungen der Pantomimen, welche, ohne den Mund aufzuthun, spielten, wie wir hernach zeigen werden, sondern auch bey den gewöhnlichen Vorstellungen der Tragedien und Komödien, wo die Recitation der Verse einen Theil der Ausführung ausmachte.

Wenn du mir meldest, sagt Ovidius zu einem Freunde, der ihm berichtet hatte, daß die Medea, oder ein anders von den Stücken dieses Dichters, sehr wohl aufgenommen worden, daß das Theater voll sey, so oft man unser Stück tanze, und daß meine Verse Beyfall erhielten.

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus & plaudi scribis, amice, meis (*)

Und wenn Aulus Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit eben derselbe Schauspieler, welcher recitirt, auch die Gebärden gemacht habe, so sagt er, derjenige, welcher zu seiner Zeit, ohne sich im geringsten zu bewegen, singe, habe ehemals tanzend gesungen. Saltabundi autem canebant quæ nunc stantes canunt. (**)

Juvenal lehrt uns, der Vorleger an grossen Tafeln habe die Speisen tanzend vorgeschnitten. Bey Vorschneidung der Speisen kann man nun zwar wohl Gebärden machen, aber unmöglich nach unserer Art tanzen. Uebrigens fügt dieser
Dich-

(*) Ovid. Trist. lib. 5. El. 7.

(**) A Gellius lib. 20. c. 2.

550 II. Fortsetzung der Abhandlung

Dichter noch im Scherze hinzu, daß man mit einer andern Gebehrde ein jung Huhn, und mit einer andern einen Hasen zerlegen müsse, so wie sie sich jedesmal zu der vorhabenden Operation am besten schicke. Für diese Art von Saltation hatte man in Rom besondre Schulen.

Structorem interea, ne qua indignatio desit
Saltantem specta & chironomonia volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores & quo gallina secetur. (*)

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus, nachdem er von der Freundschaft des Cicero mit dem Roscius gesprochen, an welchem dem Cicero besonders die genaue Beobachtung des Takts und die Anmuth der Gebehrden gefiel, diesen berühmten Schauspieler einen Tänzer. Er nennt ihn auf Griechisch *Ορχηστνν*, welches im lateinischen *saltatorem* bedeutet. Wir werden sogar aus einer Stelle des Cassiodorus sehen, daß man das griechische Wort lateinisch gemacht habe. Und obgleich Roscius wirklich auf der Scene sehr oft redete, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur wegen seiner Gebehrden. Wenn er ihn, zum Exempel in seiner Rede für den Archias lobt, so sind es vornehmlich seine Gebehrden, die er lobt. Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.

Ost

(*) Juvenal. Sat. 5.

Oft gingen Cicero und Roscius sogar einen Wettstreit mit einander ein, wer von beyden eben dieselben Gedanken am öftersten auf verschiedene Art ausdrücken könne, und jeder von ihnen bediente sich dabey derjenigen Geschicklichkeit, in welcher er vortreflich war. Roscius drückte also durch ein stummes Spiel den Sinn der Redensart aus, welche Cicero zusammengesetzt und recitirt hatte. Und alsdenn urtheilte man, welcher von beyden in seinem Ausdrücke am glücklichsten gewesen sey. Hierauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung der Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften; und auch Roscius mußte nunmehr den Sinn durch andre Gebehrden ausdrücken, ohne daß diese Veränderung den Ausdruck seines stummen Spiels schwächte. (*) *Et certe satis constat contendere eum cum historione solitum, utrum ille sæpius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiæ copiam sermone diverso pronunciaret:* sagt Macrobius von dem Cicero und Roscius.

Dieses sey von der Kunst der Saltation, überhaupt betrachtet, genug gesagt. Wir haben gesehen, daß die Alten die Vorschriften derselben sowohl bey heiligen Ceremonien, als bey Tische und bey andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Unsere Materie aber erfordert es nicht, daß wir die Saltation in allen ihren verschiedenen Anwendungen betrachten müßten. Hauptsächlich müssen wir von der theatralischen Saltation reden.

IV Band 6 St.

M m

Vier-

(*) *Macrob. Sat. lib. 2. C. 10.*

Vierzehnter Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation.
 Wie der Schauspieler, welcher die Gebhrden machte, mit dem Schauspieler, welcher recitirte, übereintreffen konnte. Von dem Tanze des Chorus.

Die Kunst der zur theatralischen Declamation sich schickenden Gebhrden theilte sich in drey Methoden, und also auch in drey verschiedene Künste. Die erste von diesen Methoden lehrte ΕΜΜΕΛΕΙΑΝ, oder die zur tragischen Declamation sich schickenden Gebhrden. Die Sammlung der Gebhrden, wie sie sich zur Declamation der Komödien schickten, hieß Κορδαξ und Σικυννις hießen alle diejenigen Gebhrden, die sich zu Vorstellung derjenigen dramatischen Stücke schickten, welche die Alten Satyren nannten.

Gleichwohl aber sagt Lucian, in seiner Abhandlung vom Tanze, daß man bey Aufführung der komischen Stücke oft die zur Satyre sich schickenden Gebhrden mit den eigentlichen Gebhrden für die Komödie vermengt habe, die Σικυννις nehmlich mit Κορδαξ.

Wie haben es aber, wird man sagen, die Alten dahin gebracht, daß sie diese Methoden schriftlich verfassen und Zeichen und Charakter erfinden konnten, welche alle Stellungen und Bewegungen des Körpers ausdrückten? Ich weis es nicht; allein die Choreographie des Feuillet, von welcher ich gesprochen habe, zeigt hinlänglich, daß die Sache

Sache möglich gewesen. Man muß eben sowol aus Zeichen lernen können, welche Gebehrde man machen solle, als man es aus Zeichen lernen kann, welche Schritte und Figuren man machen müsse. Dieses aber ist es, was das Buch des Feuilles lehret.

Ob die Gebehrden gleich unter uns in kein Kunstgebäude gebracht sind, ob wir gleich diese Materie nicht ergründet, und also auch die Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten es gethan hatten; so empfinden wir doch gleichwohl, daß die Tragödie und Komödie jede ihre eignen Gebehrden habe. Die Gebehrden, die Stellungen, das Tragen unsrer Schauspieler, die eine Tragödie recitiren, sind von den Gebehrden, den Stellungen, dem Tragen der Schauspieler, die eine Komödie vorstellen, völlig unterschieden. Unsere Schauspieler, die von der bloßen Natur geleitet werden, lassen uns die Grundsätze gar wohl empfinden, nach welchen die Alten die Kunst der theatralischen Gebehrden zertheilt und in drey verschiedene Methoden abgsondert haben. Die Natur, wie Cicero sagt, hat einer jeden Leidenschaft, einer jeden Empfindung ihren belondern und eignen Ton, ihre eigne Gebehrde und ihren eignen Ausdruck im Gesichte gegeben. (*)

Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum & gestum. Die Leidenschaften, mit welchen sich die Tragödie mei-

M m 2

stern

(*) Cic. de Orat. 1. 3.

554 II. Fortsetzung der Abhandlung

stentheils beschäftigt, sind diejenigen gar nicht, mit welchen die Komödie zu thun hat.

In dem Hauptstücke, in welchem Quintilian weitläufiger als an irgend einem andern Orte, von den für einen Redner sich schickenden Gelehrten redet, findet man verschiedene Dinge, aus welchen man es beweisen kann, daß die Komödianten seiner Zeit besondere Schulen gehabt haben, in welchen man die Kunst der eigentlichen theatralischen Gelehrten lehrte. Manchmal lenkt Quintilian seine Schüler von dem ab, was die Komödianten bey gewissen Umständen lehrten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. Diejenigen, welche die Schauspielkunst lehren, sagt er an einem Orte des angeführten Kapitels, halten die Gelehrde, die man mit dem Kopfe allein macht, für eine tadelhafte Gelehrde. *) Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt. Man sieht so gar, daß es diesen Lehrern auch an dem nicht gefehlt habe, was man Kunstwörter nennt. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners, auf welchen die Augen aller Zuhörer noch eher gerichtet sind, als er angefangen hat zu reden, handelt und lehren will, wie dieses Betragen die kurze Zeit über, ehe er den Mund aufthut, beschaffen seyn müsse, so sagt er, die Komödianten nennt dieses studirte Stillschweigen einen Verzug. (**) In hac cunctatione sunt quædam non indecentes, ut vocant scenici, moræ.

Da

(*) Quint. lib. 10. cap. 3.

(**) Ibid.

Da die, welche sich mit dem Theater abgaben, diejenige Art von Gebärden, welche wir willkührliche genennt haben, fast gar nicht brauchen durften; da, mit einem Worte, ihre Saltation von einer besondern Art war, so war es ganz natürlich, daß sie auch ihre besondern Schulen, und ihre besondern Lehrer haben mußten. Uebrigens mußten sie auch noch eine ganz besondre Kunst verstehen, nemlich die Kunst ihre Gebärden mit der Recitation des Sängers, welcher manchmal für sie redte, den Takt halten zu lassen. Wie sie dieses aber bewerkstelligten, und wie die Action desjenigen, welcher die Gebärden machte, mit der Aussprache desjenigen, welcher redte, übereinstimmen konnte, will ich hier noch verständlicher zu machen suchen, als ich oben gethan habe. Meinen Lesern diese letzte Erklärung vorzulegen, mußte ich warten, bis sie der Sachen ein wenig kundiger waren; gesetzt, daß ich mich auch dadurch einiger Wiederhohlungen schuldig machte.

Wir haben, wie sich der Leser erinnern wird, bereits gesagt, daß die hypokritische Musik der Saltation vorgesezt war. Nun aber, sagt Quintilian, regieret die Musik die Bewegungen des Körpers eben so wohl, als sie die Fortschreitung der Stimme regieret. (*) *Numeros Musica duplices habet, in vocibus & in corpore.* Die hypokritische Musik lehrte also, wie man den Takt beobachten solle, wenn man Gebärden mache, so wie die metrische Musik ihn bey dem Recitiren

M m 3

beo=

(*) Quint. lib. 1. cap. 10.

556 II. Fortsetzung der Abhandlung

beobachten lehrte. Die hypokritische Musik ließ sich also von der metrischen helfen, denn die musikalischen Künste konnten nicht überall einen so vollkommen bestimmten Umkreis haben, daß sie nicht bey mancher Lection hätten zusammen treffen sollen. Die eine musikalische Kunst mußte oft bey der andern Hülfe suchen. Dieses ist schon etwas.

Der Schauspieler, welcher recitirte, und der Schauspieler, welcher die Gebärden machte, mußten also einerley Takte folgen, und beyde mußten einerley Zeiten beobachten. Wir haben aus dem Quintilian (*) gesehen, daß man ein Verhältniß zwischen den Gebärden und den Worten, welche der Redner sagte, festzusetzen suchte, damit seine Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen sey. Altem Anscheine nach mochte diese Idee daher gekommen seyn, weil der Schauspieler, welcher auf dem Theater recitirte, nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, mittlerweile der andre Schauspieler, dem die Action aufgetragen war, eine gewisse Gebärde machte, so mußte auch jener eine andere Anzahl Worte sagen. Dem aber sey nun, wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß der eine so wohl als der andre die Zeiten eines und eben desselben Takts beobachten mußte, welchen eine und eben dieselbe Person schlug, die die Verse vor Augen hatte, welche recitirt wurden, und deren Sylben, wie wir gesehen haben, die Zeiten bestimmten. Ueber diese Verse hatte man die Gebärden in Noten geschrieben, welche

(*) Siehe den zweyten Abschnitt.

welche der Histrion Taft vor Taft machen mußte. Der musikalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus, (*) regiert eben sowohl die Gebärden, als die Recitation der Verse.

Dem sey nun aber gewesen wie ihm wolle, so wissen wir wenigstens doch ganz gewiß, daß die Schauspieler, von welchen hier die Rede ist, sehr wohl mit einander übereinstimmen. Seneca sagt, man könne nicht ohne Erstaunen wahrnehmen, wie auf der Scene die Gebärde geschickter Komödianten die Rede erreiche, und sich, so zu reden, Troß der Geschwindigkeit der Zunge, mit ihr verbinde. (**) *Mirari solemus scenæ peritos quod in omnem significationem rerum & effectuum parata illorum est manus, & verborum velocitatem gestus assequitur.* Hier nun aber will Seneca gewiß nicht von einer Person reden, welche zu gleicher Zeit spricht und Gebärden macht; denn an dieser würde es nichts weniger als bewundernswürdig seyn, ihre Gebärden eben so geschwind lauffen zu sehen, als ihre Worte. Die Sache geht ganz natürlich zu; und sie kann nur alsdenn bewundernswürdig seyn, wenn ein Schauspieler spricht und ein anderer Schauspieler die Gebärden dazu macht.

Wir sehen auch, daß ein Komödiant, welcher eine Gebärde wieder den Taft machte, eben so wohl ausgepiffen ward, als der, welcher in der

M m 4

Aus.

(*) Arist. de Musica lib. 1.

(**) Seneca Epist. 121.

Aussprache eines Verses fehlte. (*) *Histrion si paululum se moveat extra numerum aut si verius pronuntiatus est syllaba una longior aut brevior exhibitur & exploditur.* Lucianus sagt es gleichfalls, daß eine Gebehrde wider den Takt bey einem Schauspieler für ein Hauptverbrechen gehalten worden. Dieses hatte zu dem griechischen Sprüchwort Gelegenheit gegeben, einen Soloecismus mit der Hand machen.

Die Kunst der Saltation ist verlohren gegangen, und es würde verwegen seyn, alle kleine Umstände einer durch die Erfahrung und durch die Ueberlegungen vieler tausend Personen zur Vollkommenheit gebrachten Ausübung, errathen zu wollen. So viel ist gewiß, das Volk ward es sehr wohl gewahr, wenn ein Fehler gemacht ward. Die öftere Besichtigung der Schauspiele hatte es so zärtlich und eckel gemacht, daß es so gar auch die falschen Wendungen und Accorde tadelte, wenn sie zu oft wiederholt wurden, ob gleich diese Accorde eine gute Wirkung thun, wenn sie mit Kunst gebraucht werden. (**) *Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsæ voculæ quam certæ & severæ, quibus tamen non modo austeri, sed si sæpius fiat multitudo ipsa reclamant.*

(*) Cic. in Parad.

(**) Cic. de Orat. lib. 3.



III.

Vermischte Sachen.

Berlin. Von den im fünften Stücke angekündigten kritischen Briefen über die Tonkunst, die hieselbst in Birnstielschem Verlage herauskommen, ist der zwölfte Brief an den Hrn. Carl Höckh, Hochfürstl. Anhalt-Zerbstischen Concertmeister. Er enthält die erste Fortsetzung des Raguenetischen Discurses über die italienische und französische Musik. Der dreyzehnte Brief ist an den Hrn. Georg Benda, Hochfürstlich Sachsen-Gothaischen Capellmeister, und handelt von der Rhythmik. Der Herr Amisallos unterscheidet selbige in drey Theile, wovon der erste die verschiednen Tactarten, und ihre Bewegungen erklärt. Der andre hat es mit der Ordnung und dem Verhalte mehrer Tacte unter sich, und der dritte mit den Absätzen und Einschnitten des Tacts zu thun. Alle nur mögliche Haupttactarten entspringen aus der Proportionen àquali 1:1, und dupla 2:1. Im vierzehnten Briefe, der an den Hrn. Christian Gotthelf Scheinpflug, Hochfürstl. Schwarzburg-Rudolstädtischen Capellmeister ist, wird die in dem vorhergehenden Briefe angefangene Lehre von der Rhythmik fortgesetzt. Der funfzehnte Brief ist an den Hrn. Joseph Kiepel, Hochfürstl. Thurn und

M m 5

Tarischen

Larischen Kammermusicus, und enthält die zwoente Fortsetzung des Raguenetischen Discurses über die italiänische und französische Musik. Der sechzehnte Brief, womit der erste Theil dieser musikalischen Wochenschrift geschlossen wird, ist an den Hrn. Johann Heinrich Rolle, Musikdirector in Magdeburg, und ist eine Fortsetzung der Lehre von der Rhythmik.

Berlin. Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen; Ihre Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen unterthänigst zugeeignet, und verfertigt von Carl Philipp Emanuel Bach. Berlin 1760. Gedruckt und zu finden bey Georg Ludewig Winter. Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, keine Reprise eines Stücks das zweytemahl auf eben die Art als das erstemahl, zu spielen. Wenn solches von Männern geschehe, die nicht allein den Satz, sondern zugleich den Character des Stücks inne hatten, und hiernächst genaues Genie besaßen, geschickte Veränderungen hervorzubringen: so konnte nichts anders als die schönste Wirkung erfolgen. Der Spieler machte sich und dem Stücke Ehre. Hingegen mußte nothwendig das Gegentheil geschehen, wenn dem Spieler die eine oder andere Eigenschaft, oder vielleicht alle mit einander fehlten, und er doch verändern wollte. Dieser letzte Umstand ist es, der den berühmten Herrn Bach veranlasset hat, gegenwärtige Sonaten mit veränderten Reprisen gemein zu machen,

ken, die so viele Lectionen für alle Veränderer sind, als sie den geschickten Kennern und Liebhabern des Claviers wahres Vergnügen machen werden. Wir brauchen zum Lobe dieser Stücke nichts mehr hinzuzufügen, die, wie alle Werke unsers Hrn. Bachs, lauter Originale in ihrer Art, aber schöne Originale, und dazu gemacht sind, das Ohr und Herz zugleich zu rühren. Druck, Noten und Papier sind vortreflich.

Leipzig. Hieselbst ist im verwichenen Jahre, im Verlage des jüngern Hrn. Breitkopfs eine für die Singstimme und den Flügel eingerichtete Scherzoper vom Galuppi unter zweyerley Titeln herausgekommen, als erstlich: *Il Mondo alla Roverfa o sia le Donne che comandano*; drama giocoso per Musica dal Sgr. Baldassero Galuppi detto il Buranello, accommodato per il Clavicembalo dal Originale Veneriano; und hernach: *Raccolta delle più nuove composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed Autori per l'Anno 1758. Contiente il Mondo alla Roverfa, o sia le Donne che comandano, drama giocoso per Musica dal Sign. Baldassero Galuppi detto il Buranello. Lipsia presso Gio. Gottl. Iman. Breitkopf.* Da der letztere Titel von meinen beyden Raccolten fürs Jahr 1756 und 57. entlehnet ist; ich aber an der gegenwärtigen sogenannten Raccolta weder Antheil habe, noch zu haben verlange: so habe ich weiter nichts als dieses bey gegenwärtigem Werke anzeigen wollen, von welcher sich sehr vieles, so wohl

wohl in Absicht auf die Composition, als in Absicht auf die Einrichtung fürs Clavier sagen liesse. Wir wünschen, daß der Herausgeber, wer er auch sey, seinen Fehler bereuen, und den Hrn. Breitkopf mit bessern Sachen versehen möge. Es gehöret wohl eben nicht viele Mühe dazu, Clavierstücke zu sammeln. Aber ohne Zweifel wird etwas Einsicht in die Grundsätze der Kunst, und Richtigkeit im Geschmacke erfordert, um gute Clavierstücke zu sammeln, und die Sammlung so einzurichten, daß sowohl der geübtere, als ungeübteste Liebhaber dabey seine Rechnung finde. Es kann seyn, daß in gewissen Gegenden Deutschlands der Geschmack noch nicht genugsam gebildet ist, und daselbst eher bey dem alten Hällischen: Schwärmt, schwärmet, schwärmet immer hin, als bey der richtigsten und schönsten Claviersonate, in die Hände geklatschet wird. Mich deucht aber, daß wer in seinen Compositionen auf solche Gegenden sein Augenmerk richtet, die Verbesserung und Aufnahme der Kunst ohne Zweifel nicht zum Gegenstande seiner Absichten hat. Wenn nichts als gute Sachen, und zwar hauptsächlich von guten deutschen Meistern, daran es uns iso nicht fehlet, zum Vorschein kämen: so würden die Leute aus jenen finstern Gegenden doch auch endlich genöthigt werden, an guten Sachen Geschmack zu finden. Es ist hier nicht die Rede, ob Menuetten oder Fugen ans Licht gebracht werden. Man braucht beydes in der Musik; aber ein jedes Ding soll in seiner Art gut seyn, und wäre es nicht zu bedauern, daß

daß die schönen Breitkopfschen Noten nur dazu erfunden zu seyn scheinen sollten, um vielmehr dem bösen, als guten Geschmack, Vorschub zu thun?

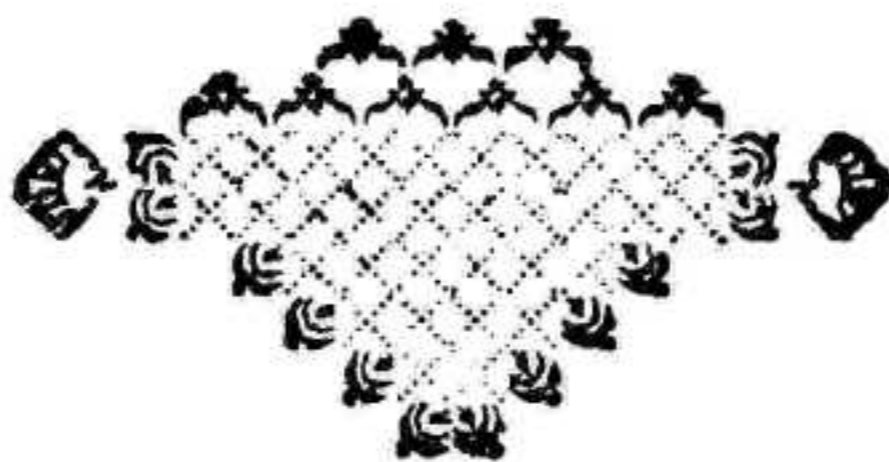
Berlin. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst acht Kupfertabellen. Berlin bey Gottlieb August Lange, 1759. ein Alphabet zwölf Bogen in 4to.

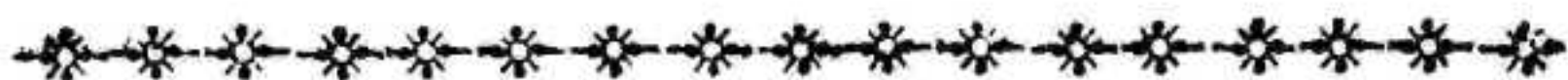
Ebendasselbst. Die Kunst das Clavier zu spielen, von dem Verfasser des kritischen Musicus an der Spree. Dritte, verbesserte, und vermehrte Auflage. Berlin 1760. bey Haude und Spener, sieben Bogen in 4to.

Leipzig. Hrn. Profesz. Gellerts Oden und Lieder, nebst einigen Sabeln, größtentheils aus den Belustigungen des Verstandes und Wizes in die Musik gesetzt von einigen Berlinischen Tonkünstlern. 1759. in Breitkopfschem Verlage. Einige Leute wollen sich über die Menge der herauskommenden Oden zu beschweren anfangen, und wenn man Acht giebt, was es für Leute sind, so sind es solche, deren Einsicht und Stärke nicht weiter als bis auf eine Ode, Polonoise oder Menuet geht. Ich rathe diesen Leuten, immer bey der Ode zu bleiben, so langesie an Fugen und andern schwerern Compositionen

tionen Geschmack zu bekommen, nicht im Stande sind.

Ebendasselbst. Musikalischer Versuch in Sabeln und Erzählungen des Hrn. Prof. Gellerts von A. B. V. Herbing. in eben demselben Verlage. 1759. Herr Herbing zeigt ein munters, aufgewecktes Genie, und, da er sich zugleich um die Grundzüge der Kunst Mühe giebt, und es nicht bey dem bloßen Naturelle bewenden läßt: so kann man sich von seiner aufblühenden Muse nichts anders als sehr viel Gutes mit der Zeit versprechen.





Bei dem Verleger dieser Bey-
träge sind folgende musikalische Schriften
für beygesetzte Preise zu haben.

Agricola, Joh. Friedr. Anleitung zur Sing-
kunst aus dem Italiänischen des Tosi, 4. 1757.
1 Thlr.

Marpurgs Anleitung zur Singcomposition, 4t.
1759. 1 Thlr. 4 Gr.

— — erste Fugensammlung, Fol. 1758. 16 Gr.

— — Handbuch beim Generalbaß und der Com-
position mit zwey, drey, vier, fünf, sechs, sieben,
acht und mehrern Stimmen. 3 Theile mit neun
und zwanzig Kupfern, 4t. 1755 — 58. 1 Thlr.
8 Gr.

Rothens Lieder aus der Wochenchrift der Freund
mit Melodien, 4t. 1757. 6 Gr.

Oden, geistliche, moralische und weltliche, mit
Melodien. Fol. 1758. 16 Gr.

Neue Lieder zum Singen beim Clavier, 1756.
auf ord. Schr. Papier 12 Gr. auf holländisch
Papier 16 Gr.

Gedan:



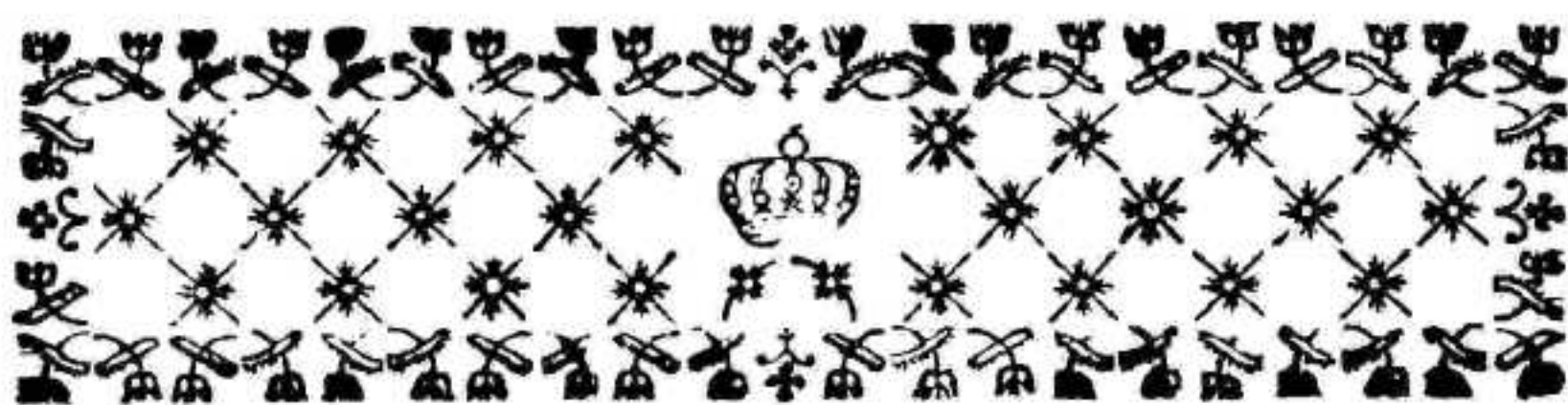
Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über
Herrn Nichelmanns Tractat von der Melodie,
in 4t. 2 Gr.

Die Vortreflichkeit der Gedanken des Herrn
Caspar Dünkelfeinds über die Abhandlung von
der Melodie ins Licht gesetzt von einem Mu-
sikfreunde, in 4t. 2 Gr. (Ist eine Antwort
auf vorige Gedanken.)

Schreiben an Hrn. Georg Silvester, Thurm-
wächter in Schilda von Robert Drummbart,
Leineweber und Vogelpfeiffer zu Mönchshausen,
in 4t. 1 Gr.



Register



Register

über alle sechs Stücke des vierten
Bandes.

A.

Abhandlung des du Bos wird fortgesetzt, 151
bis 186. 337. bis 498.

Accompagnement der Alten verschieden bey den
Gesprächen und den Monologen 159. mit Flöten
165. mit Saiteninstrumenten 165. 168. der
Blasinstrumente Vorzug 167.

Aldungs, M. Jac. Anleitung zur musikalischen Ges
lehrtheit. 8vo. 187.

Aesopus ein tragischer Declamator 1-3.

Agricola, J. F. 21te. Psalm nach Cramers Ueberset
zung in Musik gebracht. fol. 187.

Academie, musikalische zu London, deren Einrich
tung wird beschrieben 411. Vorlesungen lateinisch
und englisch 412.

Register.

- Alcaus** ein Lieberdichter 468.
Anacreon ein Scoliendichter 472.
Andronicus, ein Komödiant lehrt den Demosthenes declamiren 176. macht die Gebeth den 499.
Aristoteles ist in der Poesie dem Pindarus gleich 464.

B.

- Bachs**, (Capellm.) Vorspiele über die Kirchengesänge. 191.
Bach, C. P. E. zwölf kleine Stücke mit zwei und drey Stimmen für die Flöte oder Violin und das Clavier. Taschenform. 405. Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen 560.
Baron, Rob. Maskerade von ihm 101.
Baß, schwacher, begleitet die Declamation der Alten 152. gab bey den Dialogen nur bisweilen den Ton an 159. war bey den Monologen ausgearbeiteter 160.
Beaumonts, Fr. Maskerade 79.
Belchiers, D. C. Intermezzo 82.
Beschreibung des Salzburgischen Hornwerks 403.
Betrügereyen, musikalische, 331.
Betterton, Thom. ein berühmter Komödiant in England 110.
Birde, Thom. versieht Doctor Bulls Stelle in London 416.
Blavet, 153. 173.
Blihemann, Wilh. berühmter Organist in London 413.

Boyce,

über alle sechs Stücke des vierten Band.

- Boyce** Componist in Engelland. 46. 47.
Bononici ein Meisterstück von ihm 36.
du Bos Abhandlung von den theatralischen Vorstellungen der Alten wird fortgesetzt 151. bis 186. 337. 498.
Briefe kritische, über die Tonkunst. 410. 393. 559.
Brumbarts, Rob. Schreiben an Hrn. Georg Sylvester 94.
Büffardin, 153. 173.
Bürette, dessen Kenntniß von der Musik der Alten wird gerühmt 433.
Bull, Joh. Doctor der Musik zu London 413. begiebt sich auf Reisen 416. merkwürdiger Vorfall zu St. Omer 417. wird Jacob I. Organist 418. stirbt ausser Engelland 418.

C.

- Carey, Th.** Verfertiger einer Maske 90.
Castel, P. dessen Farbenclavier wird vertheidigt 405. wenn er dasselbe erfunden 406. wie dessen Versuch gefiel 406. seine Grundfarbe sollte die Blaue seyn 407.
Chapmanns, Geo. Maske 78.
Clarke, Jer. Englischer Musiker 147.
Cokain, Ritter Aston, Verfasser einer Maske 100.
Colemann, Doctor Carl, ein Musiker 103.
Comödie, wird in Engelland verboten 28.
Cox, Rob. Intermezzo von ihm 102.

Register

- Cramers**, überfetzter 21ter Psalm, in Musik gebracht von J. F. Agricola. fol. 187.
Crown, John, Verfaffer einer Englifchen Masferade 121.

D.

- Days**, Joh. Masferaden 74.
Daniel, Sam. Masferade von ihm 84.
Daubens Generalfaß wird kritifirt, 196. lehret barbarifche Ausweichungen, 207.
Davenant, Ritter Wilh. Masferade von ihm 96. 97. 99. 103. legt Italiänifche Opern an 104. 112. 123.
Declamation der Alten wurde in Noten gefchrieben und mit Instrumenten accompagnirt 151. 153. 182. 184. 185. 339. 498. 504. die tragifche war harmonifcher als die komifche 172. jede hatte ihre verfchiedene Declamatores 173. die tragifche war fänger 175. fie machte eine befondere Profefion aus 178. wie fie heut zu Tage in Noten zu bringen wäre 186. Veränderung in Derselben zu den Zeiten des Auguftus 339. fie wird unter zwey Schaufpieler vertheilet 499. gefchiehet nach dem Tacte der Gebihrden 500.
Doles, Joh. Fr. Melodien zu des Hrn. Prof. Gellerts geiftlichen Oden und Liedern Fol. 188.
— — in Musik gefetzter 46fter Psalm 333.
Doppelzunge 173.

Dryden

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Dryden in Engelland, verfertigt Opern 47, 116, 126, 130, 133, 136, 140, 142. stirbt 149.

Duffet, Th. Englischer Opernverfasser 124, 129.

Durfey, Thom. Englische Komödie von ihm 136.

E.

Eberlin, Joh. E. Salzburgl. Capellmeister 404.

Eberts Uebersetzung des de la Nauze Abhandlung von den Liedern der alten Griechen 427 bis 486, 488 sqq.

Eccleston, Ed. Englische Oper von ihm 130, 145.

Eduard der vierte und sechste in Engelland, waren in der Tonkunst wohl beschlagen 415, 416.

Egedacher, Joh. Ehr. und Joh. Koch, berühmte Drechselhauer zu Salzburg 404.

Engelland, Nachricht von dessen geistl. und weltlichen Opern 17. Maskeraden unter Jacob I. ic. waren eine Art von Opern 27.

Enharmonische Intervallen, 198.

Explanation of the ocular Harpsichord, 8v. Lond. 405.

F.

Farben-Clavier, dessen Einrichtung wird beschrieben, 406.

Feste, die carneischen, ihre Stiftung 439.

Feuillet Choreographie wird angeführt 552.

Fleknoe, Rich. Englische Maskerade 132.

Fletcher, Joh. verfertigt ein Schäferspiel, 89.

Register

- Flötraversiere**, siehe Quanz, Moldenk. Drey und viergestrichne Töne auf selbiger, 187.
Fulwell, Ulp. verfertigt Intermezzo, 68.

G.

- Galuppi**, Bald. Il mondo alla roversa o sia le Donne che comandano; Drama giocoso per Musica 561.
Gascoigne, Geo. Arbeiten von ihm, 65, 67.
Gay, verfertigt Opern in Englischer Sprache, 40. 41.
Gebehrdenmachen der Alten, 531. war Bedeutungswort 536. war die Kunst der Saltatoren, 540. in der Tragödie von der Komödie unterschieden 553.
Gellert, 309. 563. 564.
Gesang, dessen Ursprung ist die Liebe, 492. dessen Beschaffenheit bey den Alten, 501.
Gesetze der Alten, wurden abgesungen 428. ihre Benennung mit den Liedern einerley, 428.
Gildon, Carl, Verfasser der Leben englisch-dramatischer Poeten, 63.
Grabut, ein französischer Componist, 123, 135.
Gracchus, ein Redner zu Rom, ließ sich im Declamiren accompagniren, 158. 159.
Graun, C. H. berühmter Königlich Preussischer Capellmeister, stirbt zu Berlin 397. seine Verdienste und Eigenschaften werden kurz geschildert, 398.
Gedicht auf ihn, 398.
Gresham, Thom. stiftet eine musikalische Akademie zu London, 400. sein Leben 410.
Griechen, die alten, wie sie ihre Lieder, poetische und musikalische Stücke benannten, 431.

Händel,

über alle sechs Stücke des vierten Band.

S.

- Sändel**, componirt Opern, 42, 43, 419.
Sambois, John. Doctor der Musik in Engelland, 414.
Heinrich der Achte, König von Engelland, ein großer Tonkünstler 415.
Herbings N. F. B. musikalischer Versuch mit Gellers Fabeln und Erzählungen 564.
Hertels Sammlung musikalischer Schriften, 333.
Heywood, J. h. ein englischer Poet 62.
Hopper, Carl. ein Musiker, 97.
Howard, Ritter Rob. Verfasser einer Tragödie, 116.
Howel, Jac. ein komischer Schriftsteller, 150.
Humphrav, Sam. übersetzt die Oper Lotharius, 45.
 Blüthe Schauplatz der Natur, 45.
Hudson, Georg, ein Musiker, 103.

T.

- Intermezzo**, wenn sie in Italien aufgekomen, 69.
Interⁿallen, die nur fürs Auge gehören, 197.
Johnson, Ben. dessen Werke, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88.
Jones, Inigo, ein Englischer Baumeister, 85, 90, 98, 100.

K.

- von Keutschach**, Leonh. Erzbischof zu Salzburg legt das Hornwerk an 403.
Kirchengesang, Gedanken über die Verbesserung desselben 290.

Register

Kircher, Pat. bemerkt die Aenlichkeit der Töne mit den Farben 406.

Klopstock, 309.

Kork, Capitain Heintr. ein Musiker 103.

Kunst Gesänge in Noten zu schreiben, sehr alt 182.

L.

Lange, 709.

Laws, Heinrich und Wilhelm zween Englische Musiker 89. 90. 96. 103.

Liebe lehret die Musik und Poesie 490. den Gesang 492.

Lieder, ihr Ursprung 427. ihre Benennung bey den Griechen 428. werden bey Tische gesungen 432. 434. jede Handthierung hatte ihre eigene Art 475. bis 497. Schnitter Lieder 480. Schlaflied 486.

the Lives of the Professors of Gresham-College &c. by John Ward. fol. Lond. 1740. 408.

Lyre ihr Gebrauch bey Gastereyen 438.

Lobwassers Davidische Psalmen, 291.

Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantatenspoesie 333.

M.

Marpurgs, Fr. Wilh. kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik 563. die Kunst das Clavier zu spielen. das.

Masken der alten Schauspieler, warum sie bequem 514. 529. ihre Unbequemlichkeit 519. ihre Höhlung vermehrt die Stimme 521.

Mats

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Matthesons, Joh. Beitrag zu des Hrn. Professor Delrichs historischen Nachricht von den akademischen Würden in der Musik 407. spielt einen guten Stiefel, 418.

Metrum der Verse wurde durch das Accompagnement der Instrumente bey den Alten ausgedruckt 153.

Middletons, Th. Maskerade 82. 83.

Milton, eine Maskerade von ihm 95.

Motteux, Peter le, ein Französischer Componist 143. 147.

von Moldenit Schreiben an Herrn Quanz 92. 153.

— — hat kein Genie zur Musik, 157.

— — singt die tiefen Töne in die Flöte hinein, 160.

— — hat sechs heßliche Flötensonaten herausgegeben, 163.

— — wird zu einem musicalischen Zweykampf heraus gefordert, 179. erscheint aber nicht, 319. 320.

Mozart, Leop. zwölf musicalische Stücke für das Clavier, wovon täglich eines auf dem Hornwerke in Hohensalzburg des Morgens und Abends gespielt wird 403.

Musik, der Alten, s. Accompagnement. Akademie. Bass. Declamation. Flöte. Gesang. Intervallen. Kunst. Lyre. Ton. Die stumme, was sie sey. 546. die hypokritische, was sie sey 555. was die metrische 555.

Musikalische Betrügereyen 331.

Nabbes,

Register

N.

- Nabbes**, Th. Maskeade von ihm 97. 98.
Nachrichten von englischen Opern 17. bis 91. 95.
bis 150.
de la Nauze, Abhandlung von den Liedern der alten
Griechen 427 bis 486. 488. seqq.
Nero war der erste Kayser der sich seine Reden von
andern machen ließ 163. konnte gut declamiren
163.
Newtons Vergleichung der Töne mit den Farben
406.
Nómos, ein Name der den Liedern und Obigkeitli-
chen Gesetzen der Alten gemein war 428.

O.

- Oldmixon** Joh. ein Englisches Schäferspiel von ihm
146. eine Oper 147.
Opern, geist- und weltliche in Engelland, Nach-
richt davon 17. Addison macht die italiänischen
lächerlich 18 36. Er und Gay verfertigen deren
in Englischer Sprache 20. Lully und Quinault
helfen der Oper in Frankreich auf 25. Purcel
und Dryden in Engelland 25. werden unter
Cromwell eingeführt 28. Inhalt der Oper
Rosalinde 54. u. f. Entwurf eines historisch-
chronologischen Catalogi 59. u. f. 95. am Sa-
voyschen Hofe 313. deutscher fortgesetztes Ver-
zeichniß 419 bis 425. in Berlin zweyte fort-
gesetzte Nachricht 426.

Orato

über alle sechs Stücke des vierten Band.

Oratorium zu London aufgeführt 48. 49. was
es sey, beschrieben 51. 52.

Organisten bekommen gute Erinnerungen 192.

P.

Päane, was sie sind 435, 466.

Pebusch, Doct. Director einer Concert-Gesellschaft
in Engelland 46. 416.

von Perard, Fräulein sung bey der Geburtsteyer
des Königs zu Stettin 300. deren Bruder
stirbt 402.

Praxilla aus Sicyon thut sich in Scolien hervor
449

Purcell, Heintr. ein Englischer Musiker 138. 148.

Q.

Quanzens Antwort auf ein Schreiben des Herrn
von Moldenit an ihn. 153.

— — VI. Duetten für die Querflöte. 334.

R.

Racine, ein so grosser Declamator als Dichter.
180.

Redner, dessen Unterschied im Declamiren vom
Schauspieler 157. musste weniger singen. 176.
nicht wie ein Komödiant aussprechen, und wie
ein Tänzer Gebehrden machen. 540.

Richard, Ludw. Capellmeister in London. 100.

Richelieu, der Cardinal führt die Opern in Frank-
reich ein. 141.

Riedts,

Register

Niedts, Fr. Wilh. Solo und Trio für die Flöte fol.
187.

Roscus ein Mann von Wichtigkeit. 155. ein komischer Declamator. 173. gehet mit Cicero einen Wettstreit ein 551.

Rosenmüllers Polyphonien, prächtig und reich.
417.

S.

Saltatores waren nicht eigentlich Tänzer. 536. sie hatten lange Kleider. 537. tanzten auf den Knien. 538. von der Ausübung ihrer Kunst 551. ihre Methoden 552. sie verfaßten solche schriftlich 552. hatten ihre besondern Schulen 553. ihre Kunst ist verlohren 558.

Sapaten, s. Zapaten.

Schauspieler, tragische, wurden von den komischen an der Bekleidung der Füße unterschieden. 174. die tragischen wurden um den Leib ausgestopft. 174. in den Kleidern unterschieden. 175. lehrt den Redner Gebehrden machen. 176. von deren Masken. 507. folgten dem Takte 556.

Scolien, ihr Ursprung. 436. was sie sind. 436. 438. ihr Erfinder 438. wenn sie gesungen wurden 442. welches die besten waren 442. ihre Eintheilungen 443. Exempel 443. 444. 446. 451. 455. 457. 461. 463. 465. 468. 470. 473. wer sich darinnen hervorgethan 449.

Seiltänzer in London werden geduldet 103.

Septenarii, durch dramatische Verse übersetzt, warum 154.

Settle, Elkanah, Englische komische Oper von ihm
146.

über alle sechs Stücke des vierten Band.

- Shadwell, Th.** macht eine Oper 124.
Shirleys, Jac. Maskeade 89 91. 100. 109.
Soloecismus, ein mit der Hand gemachter 558.
Sonnenkalt kritisiert Daubens Generalbass, 196.
Sorgens, Geo. Andr. Anmerkungen über Hrn. Quanzens Stimmung der Flöte I.
Stettin feiert den Geburtstag des Königs 400.
Stiefel, einen guten, spielen 418.
von Sydow, dessen Schreiben von Verbesserung des Kirchengesanges, 290.

T.

- Tanz**, Veränderungen mit demselben zu Ludewigs des XIV. Zeiten, 339.
Tate, Nahum, ein Possenspiel von ihm, 133.
Telemanns XII. Flötenfantasien, 179. Choralbuch, 194.
Terpander ist der Erfinder der Scolien, 439.
Theatralstücke der Alten, woraus sie bestanden 500.
Theil, dessen Polyphtonien sind prächtig und reich 417.
Ton auf einem Blasinstrument, wie er entsteht 169.
Tonabwechslung beim Declamiren, 180.
Tonorium, eine Flöte, die die Redner accompagniren mußte, 158. ihre Veränderungen nach dem verschiedenen Vortrage, 169. thyrische auch linke, ihr Gebrauch bey kurzweiligen Stellen, 169.

Ver.

Register.

U. V.

Verzierungen der Alten bey tragischen Vorstellungen waren prächtiger als bey komischen, 175.

Vorleger schnitten die Speisen tanzend vor. 549.

Ursachen, warum die Stimme italiänischer Tonkünstler deutlicher zu vernehmen ist, als die Stimme der Französischen, 152.

Ursprung theatralischer Schauspiele in Rom, 184.

W.

Wager, Lud. verfertigt Intermezzo's, 66.

Weigle Schreiben, 357. rechtfertigt sich gegen die Anmerkungen des Selamintes, 361.

Weizlers Gedanken von den Tönen, 379.

Wolf, Organist zu Stettin, führt eine Musik auf, 401.

Z.

Zapaten, eine Lustbarkeit am Savoy'schen Hofe, 313.

