

Historisch = Kritische
Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

II. Band.

Drittes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1 7 5 6.

Inhalt

des dritten Stückes.

- I. Vermischte Gedanken, welche dem Verfasser der Beiträge zugeschicket worden.
- II. Gedanken der Madame Dacier über die Flöten der Alten, aus derselben Noten über den Terenz.
- III. Chronologisches Verzeichniß der seit 1645. bis 1752. in Paris aufgeführten Opern, nebst dem Leben verschiedener französischen Componisten.
- IV. Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, von Christoph Michelsmann, Königl. Preuß. Kammermusikus.
- V. Nachrichten.
- VI. Fortsetzung der Nachricht vom berlinischen Opertheater.
- VII. Scherzlied von dem Herrn von Hagedorn.



I.

Bermischte Gedanken, welche dem
Verfasser der Beiträge zugeschri-
cket worden.

Hochzuehrender Herr,

Da wir bemerkt haben, daß sie in ihren Bey-
trägen auch den Aufsätzen anderer Personen Platz
gönnen: so überschicken wir ihnen begehende ver-
mischte Gedanken, mit ergebenster Bitte, solche
bey Gelegenheit der Welt bekant zu machen, wenn
sie es der Mühe wehrt halten. Wir müssen ihnen
aber dabey sagen, daß es nicht lauter von uns
erfundne neue Gedanken sind. Es sind meistens
Uebersetzungen und Einfälle, die wir ohne Lesung
anderer Bücher vielleicht nicht gehabt haben wür-
den. Indessen ist man mit Originalschriften eben
noch nicht überhäuft, und vielleicht bekommen unsere
Gedanken dadurch einigen Wehrt, daß wir offen-
herziger als andre Schriftsteller sind. Wir sind ic.

E. V. Z.

§. 1.

Wenn die Musik geschickt ist, dem
ermüdeten Geiste neue Munterkeit
zu geben, woran niemand zweifelt,
so sollte man meinen, da sie zugleich die Sin-
nen

II. Band, 3. Stück.

N

nen

nen auf eine so sanfte als unschuldige Weise er-
 gesetzt, daß jeder sie lieben müsse, und man
 sieht doch Leute, die sie fliehen; und man sollte
 glauben, daß die Tonkünstler von Profession
 nicht aufhören würden, sich darin zu üben, und
 man siehet doch deren so wenig, die sich fleißig
 üben, und daß die meisten ihr nur Gelegen-
 heitlich obliegen.

§. 2.

Solte es wohl wahr seyn, was ein gewis-
 ser Verfasser sagt, daß die Oper alles der Mu-
 sik, die Musik aber nichts der Oper zu danken
 habe? Mich dünkt nach dem rechten Begriffe,
 den man sich von einer Oper machen muß, soll-
 te es nicht so seyn. Denn äussert gleich dabey
 die Musik ihre Kraft am merklichsten und
 stärker als die Poesie, die Mahleren, die Tanz-
 kunst &c. so sollen doch diese Schwestern der
 Tonkunst mit nichten von ihr so sehr verdrän-
 get werden, daß an selbige gar nicht, und
 nur allein an ihre glänzendere Schwester gedacht
 werde. Doch dem sey wie ihm wolle, so
 gereicht es der Musik zu keinem Nachtheil,
 wenn man glaubet, sie verursache das haupt-
 sächlichste Vergnügen in den Opern, die noch
 immer fleißig besucht werden.

§. 3.

Eben der Autor saget, daß tausend Leute
 die Musik lieben, welche sonst von groben
 Sinnen und ungezogen sind, und daß man
 doch

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

anzuhören; und wenn wir auf die Länge daran nicht mehr ein sonderlich Vergnügen finden, so erregt es uns doch auch selten ein unausstehliches Misvergnügen. Wer also die Musik treibt, kann sich auf Unkosten anderer Leute sehr ergötzen und fällt ihnen doch auch nicht leicht sehr beschwerlich.

§. 7.

Man nehme gute Lieder der Gondelfahrer zu Venedig, und gute französische Trink- oder Scherzlieder. Man nehme auch italienische Stücke von einer erhabenern Schreibart, und mehrerer Ausführlichkeit, die aber doch beyderseits einerley Empfindungen ausdrücken und beyderseits in ihrem Geschmacke gut und vortreflich sind. Man singe oder spiele die Melodien dieser Lieder oder Stücke ohne alle Begleitung, und man wird den Mangel der Begleitung an den italienischen Stücken gar sehr gewahr werden, bey den französischen hingegen den Bass und die Begleitung weniger vermissen: Jenen mercket man es an, daß sie alsdenn erst recht gut klingen würden, wenn der Bass dazu ginge; diese aber gefallen ohne denselben schon; ja man könnte vielleicht französische Trinklieder zeigen, die von einem mitgehenden Basse eher etwas zu verlihren scheinen, als daß ihre Schönheit von selbigem aufgestützt würde. Soll man also die italienischen Weisen deswegen für vortreflicher halten als die

die französischen, weil sie eine Begleitung erheischen, oder sind diese vortreflicher als jene, weil sie auch ohne dergleichen schön seyn können? Ein Bass muß allenthalben zum Grunde liegen: aber aller Grund darf nicht gesehen werden.

§. 8.

Wenn man wahrnimmt, wie mancher Cantor oder Musikdirector ein solch Getöse macht, als wenn er Holz hackte; wenn man sich verwundert, daß er sich die Achseln nicht ausrenket; und wenn die Kraft seines Arms Furcht einjaget: so muß man ausrufen! O wie sind die Gaben in der Welt so unrecht ausgetheilet, und wie zeigt sich das Genie doch, bey einem jeden, obwohl nicht allemahl am rechten Orte! Wäre dieser Mann bey einer Glashütte, oder bey einem Eisenhammer bedient; er würde berühmt und reich werden können.

§. 9.

Vielen französischen Balleten: (den musikalischen) wird der Titel: Feste, gar uneigentlich beygelegt: weil man dabey von wenig Frölichkeit eingenommen wird. Noch weniger verdienen viele Stücke unserer kriegerischen Musik den Nahmen Märsche, den man ihnen giebt. Wo sie nicht einer Bittschrift gleichen, so würde man sie doch eher für Liebeserklärungen als für eine Aufmunterung zum Streit halten.

N 3

§. 10.

§. 10.

Sind wir nicht glücklich, daß wir eine so lenkbare Einbildungskraft haben, die in der Oper einen sechzigjährigen Castraten für einen zwanzigjährigen Liebhaber ansehen kann, blos weil der Dichter und der Musikus es haben wolten? Und wir lassen uns so täuschen, obgleich die Sänger oft alle scheinen alles zu thun, damit solche Absicht verhindert werde.

§. 11.

Es ist eine sonderbare Art von Singspielen, wo die Handlung der Acteurs von den Tänzen oft so sehr unter gebrochen wird, daß jene in den Winkel gehen müssen, um den Tänzern Platz zu machen, obgleich, was vorgehet, gar nicht um der letztern willen da ist, und obgleich der Schöpfer der Oper, der Poete, ganz andere Absichten gehabt hat. Dieser Uebelstand wird vollends aufs höchste getrieben, wenn man die Acteurs zwischen dem Tanze etwas singen, und zu dem Ende wieder hervor, und mitten unter die Springer treten läßt, blos um sie straks wieder in den Winkel zu schicken, wenn sie ihre zwey Worte hergesungen haben. Die Chöre der Alten, wo sich jedermann auf dem Theater pantomimisch bewegte, können freylich ganz andere Wirkungen gethan haben.

§. 12.

Es ist lustig anzusehen, daß, obgleich die Ballette zwischen den Handlungen der Oper,
mit

mit selbigen einem Zusammenhang haben, und einen Theil des Singspieles ausmachen sollten, dennoch die Ballette dabey so vollkommen nichts zu thun haben, daß man müste zaubern können, wenn man einen tauglichen Grund ihrer Zwischenkunst angeben wollte.

§. 13.

Brunere sagt: die Fürsten beurtheilten alles ohne Wissenschaft und ohne Regeln, nach einem Geschmack, der blos in der Vergleichung mit andern Dingen seinen Grund hat; denn sie wären im Mittelpunkte von lauter vortreflichen Sachen geboren und auferzogen, nach welchem sie alles, was sie lesen, sehen und hören, abmessen; was sich vom Lully, Racine und Le Brun zu weit entfernet, das verwürfen sie alles. Glückliche Fürsten! und wie muß ein Tonkünstler von noch keinem Ansehen, der aber doch die Vortreflichkeit seines Genies fühlet, in Verlegenheit seyn, zu bestimmen, wenn die Zeit da ist, da er anfangen soll, sich und seine Compositiones vor solchen vornehmen Personen hören zu lassen. Indessen wenn dieß vielleicht der Grund mit ist, warum musikalische Fürsten nicht unmittelbar gute junge Tonkünstler ziehen, weil sie nur lauter vortrefliches um sich haben wollen, so muß es auch angehende Künstler zu desto größerm Bestreben antreiben, bald durch sich selbst, Racinen und Le Brun gleich zu kommen.

§. 14.

Eben derselbe Schriftsteller sagt, daß es in der Welt eine Sache gebe, die die allerbegreiflichste wäre. Ein gewisser Mensch schiene grob, schwer, dumm zu seyn; er könne nicht sprechen und nicht erzählen, was er nur den Augenblick zuvor gesehen. Zieng er aber an, etwas aus eigenem Kopfe zu schreiben, so mache er lauter Muster schöner Erzählungen. Er laße Thiere, Bäume, Steine, alles was nicht reden kann, vortreflich sprechen; man treffe in seinen Werken nichts als Leichtigkeit, Zierlichkeit, das schönste Naturel und das zärtlichste Wesen an. Man glaubt, daß Bruyere hier den La Fontaine geschildert habe; und wenn es Tonkünstler giebt, die dem La Fontaine in den Fehlern gleichen; giebt es auch viele, die dabey in ihrer Kunst so vortreflich sind, als er in seiner war?

§. 15.

Nothwendig mag es wohl nicht seyn, aber die Erfahrung bestätigt doch, daß viele große Genies nicht auch die artigste Lebensart haben. Solche Köpfe könnten vielleicht nicht so vortreflich seyn, wenn sie den unwiderstehlichen Hang ihrer Seele zu ihrer Kunst und Wissenschaft durch Bemühungen und Handlungen unterbrächen, ohne welche sich eine gute Lebensart nicht erlangen läset. Die großen Helden sind selten zugleich die artigsten Hofleute.

§. 16.

§. 16.

Sich bey seinen Arbeiten nicht rathen zu lassen, und selbige auf keine Vorstellung verbessern wollen, ist pedantisch. Sonderlich solten auch Musici die Gewohnheit annehmen, ihre Compositionis mehr als einmahl aufzuführen, ehe sie solche für vollkommen hielten, damit sie sie, wo es nöthig, ändern und bessern könnten. Allein wer glaubt, daß wenn die Partitur einmal abgeschrieben ist, er das Stück noch ausbessern dürfe? Die Componisten wissen nichts von dem: nonum prematur in annum.

§. 17.

Man kann aber durch allzuvieles Aendern und Ausbessern ein Stück gar verderben, oder ihm das Feuer benehmen. = = = Wenn soll man also aufhören zu verbessern? Man hat keine Regeln darüber; gute Genies aber fühlen, wenn es Zeit ist aufzuhören.

§. 18.

Es ist unstreitig, daß zuerst die Frölichkeit uns singen und musiciren gelehret hat. Die zwoente Lehrmeisterin dieser Kunst war die Liebe und die Traurigkeit; denn Bussi Rabutin sagt; qui dit amoureux, dit triste. Endlich hat die Begeisterung darinn noch weiter Unterweisungen gegeben. Den meisten jehigen Stücken wirft man vor, daß sie traurig oder doch enthusiastisch schwermütig seyn. So angenehm

es aber auch ist, sich in süße Schwermütigkeiten versetzen zu lassen, so würde es doch noch angenehmer, der bürgerlichen Gesellschaft nützlicher, und den Tonkünstlern selbst vorträglicher seyn, wenn wir auch wiederum öfterer aus der ersten und vornehmsten Quelle der Tonkunst schöpfen wollten, und uns die Musik hauptsächlich ruhig, zufrieden, vergnügt, freudig und fröhlich machen ließen. Ich fürchte zwar und vielleicht mit Grunde, daß viele ins Platte, Schäferige und Pökenhafte verfallen möchten. Allein bey Erfüllung welcher Wünsche muß man nicht etwas fürchten? Auch möchte es deshalb schwerer seyn, nicht so viel traurige oder enthusiastische Stücke mehr zu sehen, weil fast jedermann mißvergnügt, und weil es leichter ist, die Einbildungskraft bis zur Ergeisterung zu erhitzen, als das Herz blos sanfte Regungen einer vernünftigen Freude erzeugen zu lassen. Aber sind wir zu dem was schwer ist, nicht eben desto mehr verpflichtet? soll die Musik nicht eine Belustigung des menschlichen Geschlechts seyn? ist nicht derjenige der beste Weltbürger, der uns mit der Freundin des Lebens und der Gesundheit, ich meine mit der Freude, recht bekannt macht? und werden wir denen Tonkünstlern nicht eher Dank wissen und Beyfall geben, welche unser Gemüth erheitern, als denen die zwar unsere Einbildungskraft beschäftigen und ihr Nahrung geben, aber nicht die Sorgen aus dem Herzen verjagen,

gen,

gen, sondern sie nur in süße Träume der Phantasien verhüllen. Aus dem mehresten unserer Concerten kommet man ermüdet nach Hause; nur bey wenig musikalischen Stücken wird das Herz leicht, das Gemüth heiter und der Geist so helle und aufgeräumt, als wir es von der Musik, die dazu vornehmlich bestimmt ist, erwarten, verlangen und hoffen können. Möchten doch unsere große Meister ein Verdienst darinn setzen, auch ihrerseits durch Verbesserung sinnreich fröhlicher Stücke, und durch Einführung eines Vortrages, der solchem gemeinnützigen Affecte Vorschub thut, zum Besten der Welt etwas beizutragen! Ich muß es wiederhohlen, sie würden dabey zugleich nicht weniger thun, als sich der ersten und Hauptquell der Musik, und deren vornehmstem Endzweck nähern.

§. 19.

Ihr, die ihr höchstens zuweilen eine Partitur studiret, niemals aber doch ein musikalisch Buch leset; die ihr höchstens mit euren Kunstgenossen von der Musik sprechen, niemals aber von Gelehrten, von Weltweisen, von Kunstrichtern, von Frauenzimmern zu wissen verlanget, was eure Compositiones auf sie für Wirkung thun; wisset ihr wohl, daß wahrhaftig große Tonkünstler entweder in ihrer Jugend den schönen Wissenschaften fleißig obgelegen, oder doch bey mehreren Jahren noch ange-

angefangen haben, sich fleißig um die Regeln der Wohlredenheit, der Dichtkunst, der Schaubühne, und überhaupt des Schönen zu bekümmern, mit Bedauern, daß sie nur spät dazu gekommen, und mit Verdruß, daß sie gleichsam rückwärts lernen müssen?

S. 20.

Als F. und M. gefragt wurden, wie W. das Solo gespielt hätte, womit er sich lezthin beyh G. v. Z. zum erstenmahl hören ließ, antworteten sie frostig; er habe es ganz reinlich und deutlich gespielt. Sie glauben W. damit wenigstens kein Lob zu geben, brachten mir aber eine so vortheilhafte Meinung von seinem Vortrage bey, daß ich glaube, dieser könne kein grösser Lob von ihnen verlangen, wenn er auch so ruhmredig wäre, als er bescheiden ist. Wahre Kenner der Musik fordern nichts so sehr, als Reinlichkeit und Deutlichkeit im Vortrage. Zwar hätte man fragen können, ob W. nicht auch Schwürigkeiten gespielt habe? ob er nicht brav Variationes gemacht? ob er nicht mit viel doppelten Griffen gespielt? ob er nicht sehr in die Höhe gegangen? &c. &c. Aber man hätte auch dagegen fragen können, ob dieses bey jedem Solo, und bey jedem Auditorio nothwendig sey? In einem Wettstreit, den zwey Tonkünstler unter einander darüber anstellen, welcher der stärkste von ihnen sey, und die meiste Kunst besitz, könnte derjenige ver-

verliehren, der keine Variationes, keine Schwürigkeiten spielte. Und dennoch müsten auch selbst diese Tonkünstler in solchem Falle sich vornemlich der Deutlichkeit bestreiffen; denn diese giebt jeglichem Werke des Geistes dem wahren und größten Wehrt:

§. 21.

Es würde schwer seyn, sich in unserer Oper zu befinden, und nicht wahr zunehmen, daß wenn dieselbe gut aufgeföhret wird, solches der Gegenwart ihres großen Stifters und Gönners mit zu zuschreiben ist. So sehr ist es wahr, daß Leichtsinm und andere Ursachen, einige Tonkünstler oft bey ihren wichtigsten Beschäftigungen abhalten, ihrer Schuldigkeit gegen das Publikum gebührend nachzuleben.

§. 22.

Lasset euch, auch nur alte Händ. Operarien vorspielen, so werdet ihr finden, (oder ihr müisset nicht wissen, daß wahrhaftig schöne Sachen nur deswegen so leicht scheinen, weil sie unter einer großen Menge schwerer Gedanken ausgesucht worden): daß H. Verdienste nicht dem Zufalle zu zuschreiben sind, daß sie ihm Mühe gekostet haben, und daß er des Beyfalls aller Völker mit Grunde würdig ist.

§. 23.

Wird man es glauben, daß meistens nur diejenigen Tonkünstler, ihre Erfahrungen und Be-

Betrachtungen über die Musik, der Welt im Drucke mittheilen, die nicht reichlich besoldet, und nicht im vorzüglichen Ansehen sind? Haben sie mehr Zeit dazu als andere? und wodurch werden sie angetrieben, bessere musikalische Weltbürger zu seyn? Doppelt sind also diejenigen zu preisen, die wider die böse Gewohnheit sich ihre gemächlichen Umstände, und den erworbenen Beyfall nicht abhalten lassen, auch lesenden Liebhabern ihrer Kunst einige Stunden zu weihen.

§. 24.

Unglückliche Manieren und beklagenswürdige Veränderungen! Ihr seyd erfunden, den Gesang auszieren; und ihr dienet meistentheils dem schönen-Gesange nur zur Beschimpfung.

§. 25.

Man verlanget von dem Componisten nichts so sehr, als einen schönen Gesang; und in der Ausführung befließigen sich die Tonkünstler auf nichts weniger, als auf den schönen Gesang; sie suchen nur Auszierungen und Veränderungen, worüber der schöne Gesang ganz verschwindet.

§. 26.

Faustus ist liederlich, ungezogen, versoffen, undankbar, und man muß ihn doch oft andern vorziehen; ein Merkmal, daß wahre Genies nicht so häufig sind als man glaubt.

§. 27.

S. 27.

Einen ganzen Jahrgang Kirchenstücke, nach einer und eben derselben Form, und mit dem männlichen Geiste zu verfertigen, sehe ich als eine zwangvolle Sache an für Componisten, die das was sie setzen nicht mittelmäßig, oder daß es nur angehen kann, sondern mit der gehörigen Vollkommenheit und Schönheit setzen wollen. Die Mannigfaltigkeit ist bey den Werken des Geistes eine nothwendige Erforderniß, und ich glaube daß unser Geist, nicht allein, nicht mit glücklichen Erfolg wirken kann, wenn wir ihn nicht auf mannigfaltige Objecte wenden, sondern auch alsdenn, wenn wir seine Ausbrüche mehrmal in einerley Form einschränken. Wir haben Jahrgänge genug, und die Cantores und Directores der Kirchenmusiken, welche sich über die großen Componisten beklagen, daß selbige keine Jahrgänge machen wollten, dürfen nur folgendes thun. Sie dürfen einige gute Dichter bitten, ihnen über allerley geistliche und moralische Materien, Verse zu kurzen Kirchenstücken von zwey, drey bis höchstens vier Arien, mit untermengtem Recitativ, und etwa einem Choral oder Tutti zu verfertigen. Dergleichen kleiner Arbeiten werden sich christliche Dichter leicht unterziehen, und man wird sie ihnen oft zumuthen können. Eben so werden die mit andern Geschäften überhäuftesten Componisten, für die Kirchenmusik nicht so wenig Liebe und Eifer haben,

haben, daß sie nicht von Zeit zu Zeit einige solche kleine Kirchentexte in Musik bringen solten. Nach ihren Vocationen und Instructionen sollen die meisten Cantores zwar alle Sonntage oder alle vierzehnen Tage eine Kirchenmusik aufführen; aber es ist ihnen doch nicht vorgeschrieben, daß die Texte sich nothwendig zum Evangelio schicken müssen. Wo nur alle vierzehnen Tage musiciret wird, muß ohnedem immer ein Evangelium unbesungen bleiben. Mit den musikalischen Jahrgängen gemahnet es mich, wie mit dem ziemlich aus der Mode kommenden Jahrgängen der Prediger. Z. E. lehren, leben, leiden, kann unmöglich zwey und funfzig Sonntage und noch wohl funfzehnen Festtage hinter einander mit gleicher Geschicklichkeit und Anmuth vorgestellet werden. Die Neuigkeit muß allenthalben, folglich auch in der Ordnung der Werke unsers Geistes seyn. Hingegen weiß bey den gewöhnlichen Jahrgängen der Zuhörer beständig: nun kommt das Recitativ, nun der Choral, nun das Tutti &c. &c.

§. 28.

Man findet in dem Buche: von der musikalischen Poesie eine grosse Menge Regeln, die von dem Singgedicht der Italiener abgezogen sind. Die folgende Regel aber findet man nicht davon, ohngeacht sie in allen italienischen Singstücken beobachtet ist, einmal: daß die
 Reci-

Recitative sich nur mit einem weiblichen, und die Arien nur mit einem männlichen Reim bequem schließen. So leicht kann man was übergehen, das doch nicht unwichtig zu seyn scheint.

§. 29.

Ein gewisser Schriftsteller sagt, daß die Franzosen jedesmal, wenn von ihrer Musik die Rede ist, allen andern Völkern das Rechte davon zu urtheilen, absprechen, und daß sie ihre Ursachen dazu hätten. Wenn indessen eben diese Franzosen versichern wollten, daß die chinesische Musik abscheulich sey, so glaube er nicht, daß sie bey diesem Urtheile die Meynung der Chineser eingeholt hätten; wie könnten sie also dasjenige andern untersagen, dessen sie sich doch selbst so frey bedienten. Es scheint in der That etwas sonderbares zu seyn, daß, da doch die Töne in allen Ländern der Welt aus einerley Werkzeugen hervorgebracht werden, wir die Töne der oder jener Nation nicht sollen beurtheilen können, es sey denn daß wir selbst zu solcher Nation gehören, oder wenigstens sehr lange unter ihr gelebt haben; gleich als wenn ein Türke zum Ausdruck seiner Verzweiflung sich solcher Laute bediente, die der Spanier anwendet, wenn er eine schmachtende Sehnsucht zu erkennen geben will.

§. 30.

Bemeldeter Autor sagt ferner, daß die sogenannte italienische Musik jedermann, der nur Ohren

hat, Vergnügen gebe, und daß man dazu gar nicht zubereitet seyn dürfe. Ich weis nicht, ob dieses von allen italienischen Musiken wahr sey, wenn sie auch gleich mit allen den Auszierungen deren sie fähig und vielleicht nicht fähig sind, wie gewöhnlich, vorgetragen werden. Es scheint vielmehr glaublich zu seyn, daß, wenn in Frankreich die glänzende Versammlung der Zuhörer in den Singspielen, das artige und galante Betragen derselben, die rührende Action der Sänger, und mehrere äusserliche Umstände, den Fremdling so angenehm ergötzen und einnehmen können, daß er endlich auch an der Opermusik Geschmack findet, und sie für schön hält: so müsse man ebenfalls auch viele italienische Musiken angehört, viel bravo mitgerufen haben, und durch schöne Stimmen, viele bewundernswürdige Schwürigkeiten der Sänger in ihren Läufen, und viel Kühnheiten im Ausdruck, in Erstaunen gesetzt worden seyn, bevor man alles was in der welschen Musik vorkommt, begreifen, verstehen, und Geschmack daran finden könne. Es mag wohl ausgemacht seyn, daß die französischen Schauspieler die besten in der Welt sind. Wer aber kann sie, sonderlich in geredeten Trauerspielen, wenn er sie zum ersten mal höret, verstehen, und an ihren Vortrage so gleich Gefallen finden? Die Declamation der Griechen und Römer war etwas unvergleichliches, und selbst das Volk wußte davon

zu urtheilen; aber mit wie vieler Künstlichkeit gieng man dabey nicht zu Werke?

§. 31.

Ben gedachtem Verfasser heisset es weiter, daß man die Eigenschaften der Sprache kennen müsse, um von einer Nationalmusik zu urtheilen; daß die französische Oper große Schönheiten habe; daß sie sich zu dem Genie der Sprache wohl schicke, daß sie eine ganze Art der Schönheit ausmache, worauf die Nation mit Recht eifersüchtig seyn könne. Diß scheint Plaz zu greifen, wenn man davon spricht, wie weit eine Vocalmusik mit den Worten übereinkomme, die ihr zum Grunde liegen. Ich halte aber dafür, daß eine Melodie in dieser letzten Absicht vollkommen, und doch nicht so vortreflich seyn könne, als eine andere über eben diese Worte, bey welcher der Componist zwar sich nicht so ängstlich nach den Regeln der Rednerdeclamation gerichtet, woben er aber doch die Worte und die den Tönen zum Grunde liegende Empfindung, Gemüthsbewegung und Leidenschaft nicht weniger glücklich nachgebildet, und auch einen Zuhörer erregt hat, weil er sich über die jenigen Mittel weit hinweggesetzt, durch welche ein redender Schauspieler zu eben dem Zweck eilet, und weil er genug kühne Geschicklichkeit gehabt, solchen Zweck durch Mittel zu erreichen, davon der Grund der Wirkung blos in den Tönen liegt.

§. 32.

Erwehnter Verfasser schreibt ferner, er habe, als er das erstemal in der französischen Oper zu Paris gewesen, wider Vermuthen eine Musik und eine Stimme darinn angetroffen; Es wäre Platee aufgeführt worden, ein erhabenes Werk, und welches in einer Musikart abgefasst sey, die Herr Rameau in Frankreich erzeuget, wovon einige Leute von Geschmack gerühret worden, worüber aber der grosse Haufen allerley Urtheile gefället habe . . . Es ist etwas eigenes mit dem Herrn Rameau. Man sagt von ihm, sein moralischer Character solle eben nicht der schätzbarste seyn. Ich bin aber nicht in Frankreich gewesen, noch weniger habe ich mich über seiner Person, unmittelbar oder mittelbar betrachtet, zu beklagen. Aber ihn als einen bloßen Tonkünstler anzusehen, so könnte man ihn von fünf verschiedenen Seiten betrachten. Erstlich wird sein Buch von der Harmonie von einigen Personen recht sehr gerühmet, und ob sie gleich nicht alles, was darinn vorkommt, annehmen, so sagen sie doch, daß man so wohl viel neues als gründliches darinn antresse. Ein Freund hat solches Buch und überhaupt des Herrn Rameau Lehren von der Composition, den Deutschen gemeiner machen wollen. Es wäre dieses nicht schlimm; denn wenn Herr Rameau auch nicht von halb Frankreich verehrt würde, wie doch geschicht, so ist es doch niemals schlimm,

schlimm, über eine Sache allerley Personen, besonders von verschiedenen Nationen zu hören und zu lesen. Ferner soll Herr R. ein so guter Organist seyn, daß er aus dem Stegereif eine Fuge mit etlichen Subjecten schön ausführen kann; eine Geschicklichkeit, die nur noch wenig Organisten in Deutschland besitzen, wo doch der Sitz des Fugenspielens seyn soll. Weiter hat man verschiedene andere Handsachen fürs Clavier von ihm, unter denen mir allerley, besonders kleine Stücke, insonderheit auch diejenigen, deren man sich in einigen unserer Balleten bedienet, recht gut gefallen. Nächstdem ist er ein berühmter Opercomponist. Allein was soll ich in diesem Betracht zu dem großen Beyfall sagen, den man ihm giebt? Sollten seine Opern so gar anders klingen, als sie aussehen? Verschiedene, gar nicht übereilte Kunstrichter, und sonst große Liebhaber des Gründlichen, glauben, darinn nichts sonderbares, und vielmehr viel mittelmäßiges zu finden. Ich sollte meinen, eine Oper verdienet doch, daß der Componist sich durch etwas Neues und Ausgesuchtes hervor thut; und ich dächte doch, Herr R. müste es auch thun, weil er doch nur von halb Frankreich verehret wird.

§. 33.

So oft wir etwas hören, bekommen wir eine gewisse Vorstellung in der Seele. Von

diesen Vorstellungen aber sind einige einfacher, andere mehr oder weniger zusammen gesetzt. Einfache Vorstellungen sind bey allen Menschen ungefehr einerley. Ein jeder hält den Zirkel für eine schönere Figur, als ein Dreyeck. Dahingegen in stark zusammen gesetzten Vorstellungen die Urtheile verschieden seyn können. Man siehet oft, daß einer dieß Gebäude für schöner hält, als jenes, dem ein anderer den Vorzug über das erstere giebt. Hier stellen sich dem Gemüthe sehr viel Sachen auf einmal vor; daher es leicht geschiehet, daß verschiedene Urtheile herauskommen, weil in so stark zusammen gesetzten Vorstellungen leicht einer auf etwas siehet, das der andere nicht bemercket. Daher kommt es denn auch, daß eine vollkommen schöne Menuet, eine dergleichen Ariette, mehrern Leuten gefällt, als ein vollkommen schönes Concert, eine dergleichen Arie. Daher kommt es, daß diejenigen Componisten eines allgemeinem Beyfalls gewiß sind, die schon in den Gesang der Hauptstimmen große Vollkommenheiten legen, als diejenigen, in deren Stücken sich solche Vollkommenheiten unter alle Stimmen vertheilt finden. Daher kommt es, daß diejenigen Melodien für schöner gehalten werden, die auch ein nicht ganz ungeschickter Tonkünstler heraus bringen kann, und die doch schon gute Wirkung thun, als diejenigen, die die größte Zierlichkeit und Künstlichkeit im Vortrage des Ausübers erfordern.

§. 34.

Die Verschiedenheit des Geschmacks in der Musik rühret mit daher, daß man Nebenerfordernisse mit den Haupterfordernissen musikalischer Stücke verwechselt. Man muß diejenige Verschiedenheit der Grundtöne einem Gesange zum Grunde legen, die zum vorgeetzten Zwecke nothwendig ist. Wie viel Componisten aber setzen nur so, wie sich der Gesang zierlich ausüben, und mit vielen Manieren bereichern läßt? Andere glauben, weil Imitationen, fugirtes Wesen und dergleichen einige Arten der Composition schön machen so müsten sie dergleichen allenthalben anbringen. Noch andere halten dafür, wenn sie nur ihrem Sanger, ihrem Virtuosen recht gefällig setzen, so sey ihr Stück auch recht schön. Begehet nun ein Componist dergleichen Verwechselungen der Nebenerfordernisse mit den Haupterfordernissen oft, so gewöhnt er sich zulezt einen ganz andern Geschmack an, als er würde angenommen haben, wenn er allenthalben fürnemlich auf die Haupterfordernisse gesehen hätte.

§. 35.

Ein gewisser Schriftsteller nennet den Pergolese göttlich, und sagt poetisch, daß er schon völlig ausgebildet aus dem Gehirn des wahren musikalischen Geschmacks hervorgekommen sey. Ein anderer Schriftsteller sagt von ihm, er habe zwar einen hervorragenden Geist spüren lassen,

lassen, und große Hofnung gegeben; er habe zum schmeichelnden, zärtlichen und angenehmen viel Naturell gehabt, und einen guten Willen zur arbeitsamen Composition gezeiget; er sey aber frühzeitig abgestorben und nicht völlig zur Reife gekommen. Diese beyden Urtheile scheinen sich zu widersprechen; das letzte aber ist das gegründeste; man darf nur des Pergoleses Salve Regina, welches eines seiner besten Stücke ist, ansehen, um es zu glauben.

S. 36.

Die Werke vieler Tonkünstler die zugleich Weltkluge und artige Leute sind, scheinen mehr dadurch vortreflich zu seyn, wodurch des Boileau Gedichte sich von andern unterscheiden, als durch solche leichte, natürliche und unerzwungene Schönheiten, dergleichen man im La Fontaine vorzüglich findet. Nun lieset man beyde Dichter noch begierigst, und man mag also den Boileau für ein eben so großes Genie als den La Fontaine halten, obwohl Moliere anderer Meinung gewesen, wie sich auf folgender Begebenheit schließen läßt. Er speisete einstmals mit dem Racine La Fontaine, Despreaux, und Descoteaux, einem berühmten Flötenspieler, zu Abende. La Fontaine war selbigem Tag ganz ausserordentlich zerstreuet, und Racine und Despreaux fingen an, ihn deshalb so sehr zu schrauben, daß Moliere glaubte, sie überschritten die Grenzen. Er zog deshalb den Descoteaux nach

„nach Tische bey Seite, und sagte zu ihm: Un-
 „sere wichtigen Köpfe mögen thun was sie wol-
 „len, sie werden jenen guten Mann nicht aus-
 „stechen. Und in der That, des La Fontaine
 Schönheiten kommen uns um so viel vortref-
 licher und auserlesener vor, als man glaubt,
 daß er sie ohne Mühe gefunden, und sie ihm
 gleichsam von selbst zugefallen. Allein ohne
 dieses auszumachen, wird man sagen können:
 je mehr ein Componist ernsthafte, gearbeitete
 oder ins Starke gehende Stücke setzt, je mehr
 kann er sich ein dem Boileau gleiches Genie
 wünschen; und wer sich dem blos angenehmen,
 zärtlichen und besonders dem Naiven in der
 Musik (welches wir vielleicht noch nicht kennen
 noch bezeichnen mögen) widmen wollte, der
 müste sich den Geist des La Fontaine vom
 Apollo erbitten.

§. 37.

Man hat eine besondere Unschicklichkeit in
 die Texte unserer Kirchenmusiken eingefüh-
 ret, daß nemlich ein großer Theil derselben
 mehr aus lehrreichen Sätzen, als aus erha-
 benen und feurigen Gedanken bestehet, und
 daß sie mehr die Unterweisung in den göttlichen
 Wahrheiten, als das Lob Gottes, und die Er-
 hebung des Geistes zur Andacht und der dar-
 aus zu nächst fließenden Wirkungen, zur Ab-
 sicht haben. Ich bescheide mich, daß in allen
 Zeiten, die Weisheit durch Gesänge gelehret

und fortgepflanzt worden; und dieß würde auch jezo noch angehen, aber nur in den Kirchengesängen und in Oden. Denn in der Figuralmusik, worinn unsere jetzigen Kirchenstücke abgefaßt sind, werden nothwendig Worte erfordert, deren innere Beschaffenheit sehr poetisch ist. Mit Unrecht nimmt man also zu denen Chören oder Stücken, die wir zwischen die Arien und Recitativen einstreuen, oft solche biblische Sprüche, die zwar an sich vortrefliche sittliche Wahrheiten enthalten, deren Ausdruck aber nicht einmal mit poetischem Feuer belebet ist. Jede Musik ist schon ein feyerlicher Ausdruck unserer Gedanken und Empfindungen; und man muß daher auch die Musik nur mit solchen Worten verknüpfen, die zugleich Mannigfaltigkeit der Handlung, Größe der Gedanken, Reichthum der Figuren und Bildungen, und Stärke und Schönheit der Ausdrücke in sich schließen. Z. E. was kann ein Musikus auf die folgende und dergleichen Worte setzen: Wir sind Gottes Mitarbeiter; ihr seyd Gottes Ackerwerk und Gebau &c. Ihr Mund ist glätter denn Butter und haben doch Krieg im Sinn &c. Ihr habt nicht einen knechtischen Geist empfangen, daß ihr euch abermal fürchten müßet &c. Der poetische Theil der Bibel reichet gnugsame Sprüche dar, in welchen sich ein Strahl der höchsten englischen Andacht, und der allervortreflichsten Sittlichkeit ausbreitet, welcher in das Gemüthe
des

des Lesers die allerwichtigsten Wahrheiten, die edelsten Gebote und Anweisungen einflößet, die nur erdacht werden können, um dasselbe auf alle Umstände und Beschaffenheiten des Lebens zu bilden und geschickt zu machen. Und diese Sprüche bestehen auch aus Ausdrücken und Figuren, welche Stärke und Hoheit haben, und doch nicht weniger nach der Fassung und Einsicht der Jugend und der Ungelehrten eingerichtet, als sie zugleich bequem sind, die tiefste Aufmerksamkeit und Bewunderung in denenjenigen zu erwecken, die darinn die aller geschicktesten Meister sind. Besonders kann nichts majestätischer, und bis zur Erstaunung erhabener gedacht werden, als die beyden unnachahmlichen Gesänge Moses, die Lieder der Debora und der Hanna, das ganze Buch der Psalmen, das Hohelied, das Dankgebet Hiskias, das Buch Hiob, ein großer Theil des Propheten Jesaia, und die Klagelieder.

S. 38.

Auch an die Tonkünstler läßt sich die Frage thun, die jemand an die Dichter thut. Wo ist, sagt er, der neuere wichtige Kopf der sein Werk, nach Horazens Art, so lange an sich hält, bis er von jedem Wort (Tone) Rechenschaft geben kann, warum er es gesetzt hat, warum zu dieser Zeit, warum in dieser Verbindung, warum vor allen andern? Viele kom-

Kommen auf die Gedanken, sie schwächten durch solchen Fleiß ihr Genie, man würde ihrem Werke den Zwang ansehen. Allein man muß so lange arbeiten, bis man auch den Zwang verstecket hat, und das Genie wird nicht erdrückt werden: wenn sie zuerst ihrem guten Geschmacke und ihrer erhisten Phantasien gefolgt sind, zuletzt aber die philosophische Critik zur Muse anrufen.

§. 39.

Die Musik, so wie die andern Künste, muß 1) vollkommene und würdige Sachen nachahmen (nicht das Snorren eines Hundes, das Geknarre der Räder) 2) sie vollkommen nachahmen; (nicht erhabene Worte eines Helden mit einem Gesange voller Läufer, und der von Flöten unterstützt wird, versehen) 3) dem Ausdruck, womit sie die Nachahmung macht, alle Vollkommenheit geben, deren er fähig ist; 4) keine fehlerhafte Harmonie, keine falsche Intonation zc. alles muß darinn richtig, leicht deutlich, anständig seyn.

§. 40.

Jener Priester wurde von einem Kranken ersuchet, daß er für ihn beten möchte. Er fragte den Kranken, zu welcher Zeit er ein besserer Christ wäre, bey franken oder bey gesunden Tagen; und da der Kranke antwortete: bey franken Tagen; so versetzte der Priester:

ster: es ist also besser, daß ihr so bleibt, damit ihr desto frömmere werdet. Beklagen sich viele Tonkünstler darüber, daß sie von den Fürsten nicht reichlich genug belohnt werden, so geben diese ihnen vielleicht so schlechte Besoldung, damit sie desto tüchtiger in ihrer Kunst werden sollen, aber wie oft finden sich die Fürsten nicht auch, in dieser Absicht betrogen!

§. 41.

Auch leider die Musici sind bey mehr als einem Stücke dasjenige was zu ihrer Kunst gehört, in ihrem ganzen Leben genötiget, nur durch die öftere Uebungsregeln, aus einander zu wickeln, die sie, ehe sie angefangen, hätten wissen sollen, und die sie kaum eher kennen lernen, als bis sie nicht mehr im Stande sind, sie zu brauchen.

§. 42.

Ein Stück mit Manieren und Veränderungen auszieren wollen, ehe man gelernt hat, es nach dem Tact und der Reinigkeit der Töne zu spielen, heisset mahlen wollen, ohne die Zeichenkunst vorher begriffen zu haben.

§. 43.

In des Riccoboni Werke, die Schauspielkunst genannt, heisset es, daß man nimmermehr seine Rolle so spielen könne, wie man es sich vorseht, wenn man nicht vorher alle
Schwü-

Schwürigkeiten der Stellung überstiegen habe; und daher handelt solcher Autor auch erst von der Bewegung. Den Instrumentalmusicis gebe ich zu überlegen, ob sie sich auch um die Stellung und um die Bewegungen des Körpers zu bekümmern haben. Andere haben sie indessen schon dazu ermahnet. Aber bey den Theatral- auch andern Sängern ist es, ob zwar mehr oder weniger von der höchsten Wichtigkeit, ein gutes Ansehen zu haben, und die Arme und alle Theile des Körpers gehörig zu bewegen, weil von derselben Uebereinstimmung die ganze Anmuth eines Theatersängers abhängt.

§. 44.

Wenn die Organisten bey den Kirchengesängen doch bedenken wollten, daß sie mit der Orgel die Gemeine im Tone und in der Ordnung halten sollen. Allein so wie die meisten spielen, läßet es, als machte die Gemeine den Canto firmo, damit der Organist mit Händen und Füßen brav darauf herum kramen könne. Welchen Mislaut solches giebet, daß läßt sich zu verdrießlich anhören, als daß man es noch beschreiben könnte. Weil sich diese Orgelspieler in ihr Gewühle, und lermendes Variiren so sehr verliebt haben, so spielen sie so wankend, daß es klingt, als wenn sie die Melodie nicht wüßten, und sie erst von der Gemeine lernen wollten, denn sie kommen beständig hinter derselben her, an statt daß sie mit ihr zugleich spie-

spielen solten, indem nur dadurch möglich ist, dieselbe in Tone zu erhalten. Die guten Herren wollen beyhm Choralspielen geübte und geschickte Finger und Füße auf der Orgel kriegen, und wollen dabey den Fehler gut machen, daß sie ausser dem Gottesdienste nie eine Orgel oder Pedalcavier berühren. Das Allerlustigste ist noch, daß sie eben so in vollen und doch geschwind hinter einander folgenden Accorden präladiren, auch sich sorgfältig in Acht nehmen, diese Accorde selbst nicht etwa einmal ein wenig zu brechen, als wenn sie den General Bass eines Andante oder Allegretto spielten, und ist man noch glücklich, wenn sie nicht etwa gar einen italienischen Trommelbass hören lassen, sondern wenn sie beyhm Choralspielen ihren Füßen doch so viel Geschwindigkeit angewöhnet haben, daß sie dieselben auch beyhm Präladiren in achtelmäßiger Bewegung können fortspaziren lassen; wobey denn gleichfals für ein Glück zu achten ist, wenn die Hände noch geschwind genug die Accorde zu den fortschreitenden Grundnoten finden, und nicht gar zu viel Leeres, oder gar zu grobe Quinten und Octaven zum Vorschein kommen.

§. 45.

Wir bewundern oft die Kunst eines Fugenschers, dessen Contrasubject ungezwungen zu dem Thema stimmt. Allein er hatte jenes schon fest gesetzt, als er dieses suchte, und dieses wird

wird also das Unnatürliche seyn, wie es auch ist. Er hätte die Worte mit einem ganz andern Gesange versehen, wenn er deren Verstande und Nachdruck gefolget wäre. Wie schwer ist es also, in Singstücken, Fugen zu machen; weil man dabey so leicht den rhetorischen Sinn der Worte aus den Augen setzen kann. Und wenn folglich dadurch die Verständlichkeit wegfällt, wie kann man sich auf die Rührung Hofnung machen. Es ist nicht jedermann erlaubt, ein Händel, Telemann, Graun oder Bach zu seyn, und das Rührende mit der Kunst zu verbinden.

§. 46.

Vielleicht mehr als ein Componist sehet auf gewisse Worte deswegen Fugen, weil er sich nicht getrauet, Fehler zu vermeiden, die er selbst bey einem andern Gesange, in Absicht auf den Affect, den Nachdruck, der Einschritte &c. &c. nicht übersehen würde, und er hoffet, daß die Zwangregeln der Fugen ihn gegen die deshalbigen Vorwürfe in Sicherheit setzen werden z. E. wenn er den Spruch: Wir sehen ein ander Gesetz in unsern Gliedern, als da widerstrebet dem Gesetze in unserm Gemütthe, componiren sollte, so hätte er einer großen Feinigkeit der Empfindung nöthig, um in seiner Phantasien sich den Streit des Geistes mit dem Fleische vorstellig zu machen. Wenn er aber gleich christlich und fein und ruhig genug

genug dazu denkt, wird er auch im Stande seyn, solche Töne zu finden, die das Betrübniß merkbar schildern, welches er über diesen Streit in seiner Seele fühlen soll. Es kommet hier nicht schlechterdings auf klagende Töne an. Er muß den Streit characterisiren, der sein Klagen verursachet. Er muß die Lust bemerken, die sein Fleisch an den Wollüsten hat, und die Bestreitung mahlen, wodurch der Geist jene unterdrückt. Welches Feuer der Einbildungskraft wird dazu erfordert! Wie sehr aber muß er auch Herr davon seyn, wie sehr muß er die Töne und deren Nachdruck in seiner Gewalt haben, um diejenigen auszufinden, welche im Gemüthe der Zuhörer das vorzustellende Bild erregen, doch aber auch dem Ort gemäß sind. Die meisten Componisten werden daher lieber eine Fuge auf gedachten Spruch setzen, und dieselbe recht kunstmäßig, und wo es hoch kommt, sinnreich mit zween sich widerstreitenden Subjecten ausführen, im Vertrauen, daß sie alsdenn allen Kunstrichtern, die etwa am Aus- und Nachdruck der Worte und deren Sinnes etwas tadeln wollten, so fort den Mund damit stopfen können, daß die Regeln der Fugen es nicht anders, als wie sie es gemacht, zugelassen, und daß sonst die Fuge nicht so schön geworden wäre.

S. 47.

Carl Patin, ein wichtiger Franzose, hat gesagt, die Charlatanerie mache die Quintessenz

II. Band. 3. Stück. P der

der Medicin aus. Sollte die Musik davon befreuet seyn? Ein Buch von der Charlatanerie der Tonkünstler würde ein guter Band werden.

§. 48.

Die Mahleren belebet die Leinwand; die Tonkunst aber drückt die Empfindungen selbst vermittelst einer Sprache aus, die allen Menschen gemein und verständlich, und also weit natürlicher ist, als keine Sprache der Welt. Der Mahler schaffet einen Zornigen, kann ihn aber auf einem Gemählde in nicht mehr als einer Bewegung vorstellen: Der Tonkünstler hingegen giebt dem Zärtlichen, dem Traurigen, dem Lustigen den er schafft, allerley Gedanken, Empfindungen, allerley Ausdrücke und Bewegungen. Der Mahler stellt die Begebenheit nur vor; Der Musikus kann mancherley Begebenheiten fast in ihrem ganzen Umfange noch einmal geschehen lassen. Und wenn bey solchen durch Töne vorstellbaren Begebenheiten und Folgen der Empfindungen die Tonkunst unvollkommen ist, so liegt es nicht an ihr, sondern an den Fehlern derjenigen, die nicht so lange suchen, bis sie die dazu geschickteste Folge der Töne finden, und dererjenigen, die, wenn der Componist die rechten Töne gefunden hat, nicht Mühe genug anwenden, sie dem vorgesezten Zwecke gemäß auszudrücken.

§. 49.

Die Natur muß dem Tonkünstler entwerfen; die Kunst muß ihm vollends ausbilden; daher sind diejenigen glücklich, welche, wenn sie sich auf die Tonkunst legen wollen, einem Meister in die Hände gerathen, welcher untersuchen kann, ob sie auch die natürlichen Gaben haben, ohne welche man keinem Zuhörer gefällt. Denn haben sie diese nicht, so ist es unmöglich, diejenigen Vollkommenheiten zu erlangen, welche den Beyfall der Zuhörer von Geschmack und Einsicht an sich reißen.

§. 50.

Ein Musikus kann in seiner Kunst nicht vortreflich seyn, wenn er nicht mit einem geschwinden und sichern Blicke, dasjenige zu erkennen vermag, was ihm bey ganzen auszuübenden Stücken obliegt. Eine feine Empfindung dessen was sich schickt, muß ihn überall leiten. Nicht genug, daß er alle Schönheiten und Schwürigkeiten seiner Partie faßt. Er muß die wahre Art, mit welcher jede von diesen Schönheiten auszudrücken ist, unterscheiden. Nicht genug, daß er sich in den Affect setzen kann; man verlanget auch, daß er es niemals als zur rechten Zeit, und nur in demjenigen Grade thue, welchen die Umstände erfordern. Nicht genug, wenn er so singt und spielt, wie sichs in jedem gegebenen Falle, für

die Kirche, die Kammer, oder das Theater schickt; wir sind unzufrieden, wenn sein Ausdruck nicht beständig und genau die Empfindungen trifft, wie die allerbesondersten Umstände es erfordern. Er muß nicht nur von der Stärke und Feinheit der musikalischen Gänge nichts lassen verlohren gehen; er muß ihnen auch noch alle Annehmlichkeit verleihen, die ein guter und feuriger Vortrag ihnen geben kann. Es ist nicht hinreichend, daß er bloß dem Componisten treulich folgt: er muß ihm nachhelfen, er muß ihn unterstützen. Er muß selbst Componist werden, er muß nicht bloß alle Feinheiten seines Stückes ausdrücken; er muß auch neue hinzuthun, er muß nicht bloß ausführen, er muß selbst schaffen. Ein Bogenstrich, ein Vorschlag ist zuweilen ein sinnreicher Einfall oder eine Empfindung. Eine Wendung der Stimme, ein Stillschweigen, ein Anhalten, das mit Kunst angebracht ist, machen zuweilen das Glück eines musikalischen Gedankens, der die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht an sich gezogen, wenn ihn ein mittelmäßiger Tonkünstler ausgeführt hätte.

§. 51.

Wenn von einer gewissen Sammlung von Gedichten gesaget wird, man finde in einigen eine ordentliche leicht zu übersehende Anlage, ausgeschmückt mit einem hohen poetischen

schen Ausdruck und mit kühnen Ausschweifungen beschenkt; und in andern seyen die Ausdrücke nicht hoch, aber angemessen schön, die Bilder nicht majestätisch, aber lachend, und keine Ausschweifung beschwerten den allerleichtesten Plan: so dünkt mich, werden auch die musikalischen Stücke nicht vortreflich seyn, wenn sie es nicht auf eine oder die andere gleich beschriebene Art sind. Die Poesie und die Musik haben mehr gemeine Regeln als man vielleicht glaubt. Ich merke dabey noch besonders an, daß in allen Oden eine leichte Anlage seyn soll, und glaube daß Händ. Stücke, deren Plan allemal so leicht zu übersehen ist, hauptsächlich mit deswegen so sehr gefallen.

§. 52.

Darin aber scheint die Poesie mit der Musik keine Gemeinschaft zu haben, daß die Oden sich oft sehr mit einer Ausschweifung schließen, ohne wieder zur vorigen Materie zurück zukehren; die musikalischen Stücke hingegen allezeit einen ordentlichen wohlzubereiteten Schluß mit der Hauptempfindung haben wollen.

§. 53.

Die Schauspieler der Alten besoldeten gewisse Leute, welche von Zeit zu Zeit in die Hände klatschen, und dadurch den Beyfall der Versammlung erregen mußten. Haben die

Musici dazu nicht Geld, so sind viele doch so verschmizt, sich nur in solchen Versammlungen hören zu lassen, wo ihre gute Freunde oder Lehrlinge zugegen sind, von denen sie der Bravos versichert sind, solten selbige auch nur deswegen gegeben werden, weil es nicht artig ist, in einem Concert zu seyn, und nicht manchmal Bravo zu rufen.

S. 54.

Wenn man sich in den Geberden, in seinen Manieren, und im Reden ziert, das kommt gemeiniglich von Faulheit, und Gleichgültigkeit her. Welcher Musikus aber sich das was er zu thun hat, recht angelegen seyn lässet, seine Geschäfte auf eine ernsthafte Art abwartet, und sie so vollkommen auszurichten suchet, als er nach guter Ueberlegung findet, daß es nöthig ist, der wird bey Ausübung seiner Kunst in allem ganz natürlich zu Werke gehen. Auch sind meist nur junge, leichtsinnige, cavaliertische Tonkünstler zugleich affectirt.

S. 55.

Mehr als ein Musikus ist zu einem hohen Grade der Vollkommenheit blos deswegen nicht gekommen, weil ihn sein Lehrmeister entweder aus Meid oder aus Unverstand verabsäumet hat.

S. 56.

Selten hat ein Tonkünstler Ursache es zu bereuen, in einer öffentlichen Versammlung zu wenig

wenig, oft aber, zu viel gesungen oder gespielt zu haben; ein gemeiner und abgenutzter Grundsatz, dem man gleichwohl nur wenig nachlebt.

§. 57.

Werden wahrhaftig würdige Tonkünstler oft von vielen verachtet, so werden sie dadurch gerächt, daß meistens die Unwürdigkeit derjenigen noch bald ans Licht kommt, die gegen sie hochgeschätzt werden.

§. 58.

Sind Perlen und Diamanten nicht so schätzbar als eine gute Beurtheilungskraft, und ist diese besonders bey wenig Musicis zu finden, die schon gefertigte Stücke zur wirklichen Ausübung zu bringen haben: wie schätzbar sind die wenigen Tonkünstler, die es einem Stücke gleich ansehen, mit welchem Feuer, mit welcher Zärtlichkeit, mit welchem Troße, mit welcher Härte oder Sanftmuth jeglicher Theil desselben gespielt werden müsse. Ein großer Herr von sicherem Geschmacke, der sich ein und eben das Stück von vielen Tonkünstlern ausüben ließe, welche alle im Singen oder Spielen eines gleichen Instrumentes vortreflich seyn wollen, würde sich von obiger Wahrheit überzeugt finden.

§. 59.

Talente, Geschmack, Verstand, Vernunft, sind Sachen, die ihrer Verschiedenheit unge-

achtet sich doch vertragen können, die aber auch bey Musicis, sich leider nur allzufelten beyfammen finden.

§. 60.

Warum will man darüber unwillig seyn, daß * * * und andere die Lächerlichkeiten verschiedener Tonkünstler aufgedeckt haben? Ist man selbst lächerlich? Ich habe es nicht gewußt; nun hat man mich es erst belehrt; man kam mir sonst so verständig vor.

§. 61.

Aristoteles sagt; was uns von fremden Dörtern herkommt, scheint wundernswürdig zu seyn, und was wundernswürdig ist, gefällt und ergötzt auch. Es ist doch dieses nicht etwan die Ursache, daß man auf die jezigen so schlechten italienischen Musikalien in Paris so erpicht ist? Vielleicht ist es eine Wirkung der Modesucht; von einigen Deutschen aber läßt sich versichern, daß sie blos deswegen die welschen Stücke allen andern vorziehen, weil selbige weit herkommen, viel Fracht kosten, und nicht auf lange sondern breite Bogen geschrieben sind.

§. 62.

Die Welt ist immer einerley, rufte Horaz bey den Schauspielen seiner Zeit aus: infanos oculos & gaudia vana! so können wir in
un

unsern meisten Concerten ausrufen: *in sanas aures & gaudia vana!*

§. 63.

Wir haben auch Tonkünstler, deren Arbeiten und Verdienste man so unterdrücken will, wie der Cardinal Richelieu des Corneille Cid, (den nach Boileaus Ausdruck jederman so schön fand als Roderich die Chimene,) unterdrücken wollte. Diesen Tonkünstlern wünsche ich, daß sie Corneillen auch darinn gleichen mögen, welcher sagte: daß der Cid so lange schön bleiben würde, bis ein anderes Stück zum Vorschein käme, dessen die Zuhörer auch bey der dreißigsten Vorstellung noch nicht überdrüssig wären.

§. 64.

Es hat jemand gesagt, es wäre nichts so erhaben, so majestätisch, so schrecklich und so übereinstimmig, zu gleicher Zeit aber auch so leicht, so sanft, so zärtlich und so rührend, als der poetische Theil der Bibel, wogegen alle heidnische Verse platt und niedrig wären. Nun wollen unsere Componisten doch nicht gern an solche Worte, die von Gedanken so schwer sind, als Horazens Oden, und seiner Nachahmer ihre Verse. Wo es also nicht möglich ist, daß unsere geistlichen Singdichter den zugleich leichten Ausdruck der erhabenen hebräischen Poesie erreichen, so dürfen sie nur gleich,

sonderlich zu Chören, Worte aus dem poetischen Theil der Bibel nehmen, und dabey nachfolgendes beobachten. Erstlich daß sie sich nicht an unsere gemeine Uebersetzung halten, sondern neue Uebersetzungen machen, die dem Grundtexte so viel als möglich beykommen; zweytens daß, sie nach Erforderniß der Umstände das was in der Bibel in der ersten Person vorgetragen ist, in der dritten Person ausdrücken, und so umgekehrt. Z. E. In der Schrift heisset es: die Himmel, und die Himmel der Himmel sind des Herrn deines Gottes 5 Mos. 10. 14. Ich will euren Himmel wie Eisen, und eure Erde wie Erz machen 3. Mos. 26. Statt dessen kann man nach Gelegenheit singen lassen: die Himmel sind unsers Gottes, er hat ihren Himmel gemacht.

S. 65.

Ofters mögen aber doch wohl die Componisten Recht haben, die Worte neuerer Dichter, die so gedankenvoll schreiben wollen, zu verabscheuen. Beispiele von der leichtfaßlichen Erhabenheit der biblischen Poesien, und dem schwerverständlichen Ausdruck neuerer Dichter kann man aus folgenden nehmen. Von der ersten Art sind: der Herr neigte die Himmel und kam herab; Finsterniß war unter seinen Füßen. Er macht die Wolken zu seinem Wagen, und gehet einher auf den Fittichen seines Win-

Windes ꝛc. O Gott die Gewässer sahen dich; sie erbebten, und die Tiefen zitterten ꝛc. = = =
 O daß mein Volk nach mir hören möchte, daß Israel in meinen Wegen möchte gehen wollen! Aber mein Volk will meine Stimme nicht hören; Israel will sich nicht in mir beruhigen. Und von der andern Art: Ihr, Christen, jauchzet den Nachhall des Himmels, und gießt euch aus in jubilirende Psalmen ꝛc.
 O Mensch, wie groß bist du, verehere dich selber; Denn deine abgerissene Sphäre an die seeligen Welten wieder zu binden, sank der Gesalbte in die Natur des Menschen nieder ꝛc.
 Dieses sey mein Dank, der ewig daure, daß mein Schöpfer mich schuf, und nun mich wegwinkt, von der Schwelle des Lebens zum unsterblichen Leben empor.

§. 66.

In schönen Sachen ist überall die Einförmigkeit mit der Verschiedenheit anzutreffen, und fließet daher, daß ein Concert, dessen Theile aus neun in drey Concerten befindlichen Theilen zusammen gesetzt wäre, nicht schön seyn kann. Ein Verfasser dreier Concerte hat bey jedem ein besonders vnum, und folglich würde auch ein Concert, dessen drey Theile von drey Componisten gesetzt wären, in diesem Betracht nicht wahrhaftig schön seyn. Eben so gehet es den Opern, deren Arien von verschiedenen Componisten gesetzt sind.

§. 67.

§. 67.

Die Zauberinnen in den Opern mögen zwar um vieler Ursachen willen lächerlich seyn; sie sind es aber um etwas mehr schwerlich als deswegen, weil sie sollen alles wissen und alles thun können, und doch sehr oft nicht einmal singen können.



II.

Gedanken der Madame Dacier über die Flöten der Alten, aus derselben Notizen über den Terenz.

übersetzt von

Hrn. Friederich Christian Rackemann.

Über keine Sache des Alterthums sind die Gelehrten getheilter, als über die Flöten, welche die Alten rechte und linke (droites & gauches) gleiche und ungleiche (egales & inegales) nannten. Ich werde nicht alles, was man davon geschrieben hat, anführen, sondern mich begnügen, dasjenige zu berühren, was mir am wahrscheinlichsten vorkommt, und zum Verständniß der Schwierigkeiten in den Ueberschriften der Comedien des Terenz, so viel als möglich beytragen kann.

In

In diesen Comedien spielten die Flötenisten allezeit zu gleicher Zeit auf zwey Flöten. Die, welche sie mit der rechten Hand spielten, nannte man aus dieser Ursache, die rechte, und folglich die, welche mit der linken Hand gespielt wurde, die linke Flöte. Jene hatte nur wenig Löcher, und gab einen tiefen Ton von sich; diese hatte mehrere Oefnungen, und gab einen hellern und höhern Ton von sich. Wenn nun die Musici sich dieser verschiedenen Arten von Flöten zugleich bedienten, so sagte man, daß das Stück, mit ungleichen Flöten (*tibiis imparibus*) oder mit rechten und linken Flöten (*dextris & sinistris*) sey gespielt worden; spielten sie aber auf zwey Flöten von gleichem Ton, als auf zwey rechten oder zwey linken, welches oft geschah; so sagte man, das Stück sey mit gleichen rechten Flöten (*tibiis paribus dextris*) gespielt worden, (hierunter verstand man die vom tiefern Ton,) oder, man hätte es mit gleichen linken Flöten (*tibiis paribus sinistris*) gespielt, (hierunter verstand man die vom höhern Ton.)

Wenn diesem so ist, wie ich denn glaube, daß man nicht daran zweifeln darf: so scheint es sogleich, daß diejenigen, welche diese Ueberschrift für verfälscht gehalten, solches nicht ganz und gar ohne Grund geglaubt haben. Denn, wie hat man zum Exempel in der Comedie *Andria*, zu gleicher Zeit, auf gleichen rech-

rechten und linken Flöten (tibiis paribus dextris & sinistris) spielen können, indem die Flöten nicht können gleich rechte und linke genennt werden, als wenn sie einerley sind, und entweder, alle mit der linken oder rechten Hand gespielt werden.

Denenjenigen, die dieß gedacht haben, ist es nicht eingefallen, daß man diese Worte nicht von einer einzelnen Vorstellung allein, verstehen müsse, sondern von vielen verschiedenen, als in welchem die Flöten allezeit gleich gewesen sind, doch so, daß man bald auf gleichen rechten (d. i. den tiefen) und bald auf gleich linken (d. i. den hohen) spielte. Denn es wurde nicht allezeit zu eben denselben Comedie weder mit eben denselben Flöten, noch aus eben derselben Tonart gespielt, sondern man wechselte oft damit ab, wie uns solches Donat selbst, in dem Fragment, lehret, welches uns von seinem Tractat über die Comoedie, übrig geblieben ist, als worinnen er saget: neque enim omnia iisdem modis in vno cantico agebantur, sed saepe mutatis, vt significant qui tres numeros in Comoediis ponunt, qui tres continent mutatos modos cantici illius. Es wurde nicht bey allen Stücken eben dieselbe Tonart und Melodie gebraucht, sondern man wechselte hierinnen oft, wie uns diejenigen solches belehren, die die mit den Drey an der Stirne der Comodie

die gesetzten Buchstaben: M. M. C. die Veränderungen der Tonart des Gesanges anzuzeigen pflegen.

In der That bedeuteten auch die drey Buchstaben, M. M. C. so viel als: mutatis modis cantici oder mit abwechselnden Tonarten. Eben derselbe Donat, bezeichnes uns, in der Vorrede der Adelpheu, den Ort, wo man die drey Buchstaben hinschreibt: denn er sagt ganz deutlich, daß man sie hinter die Liste der Acteurs zu setzen pflegte. Saepe tamen mutatis per scenam modis cantica mutavit, quod significat titulus scenae, habens subiectas personis litteras M. M. C. d. i. Er wechselte oft während dem Aufzuge mit dem Gesange ab, welches die Ueberschrift der Comoedie anzeigt, indem man hinter den Namen der Acteurs, die Buchstaben M. M. C. findet. Es wäre auch zu glauben, daß man während derselben Vorstellung, etlichemal diese Veränderung gemacht, und zu einem jeden Zwischenspiele andere Flöten genommen habe, so, daß man wechselsweise zu dem einem auf den rechten (oder tiefen,) und zum andern Zwischenspiel auf den linken (oder hohen) Flöten gespielet. Donat sagt, daß, wenn der Inhalt der Comoedie ernsthaft war, man sich alsdenn der gleichen rechten Flöten bediente, die man auch die Indischen nennte, und welche einen ernsthaften Ton hätten: wäre aber die Materie sehr lustig: so nähme man blos die
glei-

gleichen linken Flöten, welche die Tyrischen oder Sarranae genennet würden. Diese hätten einen lustigen Ton und schickten sich daher am besten zur Freude: wäre aber endlich die Materie von Freude und Ernst vermischt: so bediente man sich der ungleichen Flöten, nemlich der rechten und linken zugleich und die man die Phrygischen nennete. *Dextrae autem & Lydiae sua gravitate seriam Comoedie dictionem pronuntiabant: sinistrae & Sarranae acuminis leuitate iocum in Comoedia ostendebant: ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribatur, mistim joci & gravitatis denuntiabatur.* Die rechten oder Lydischen Flöten kündigten mit ihrem ersthaften Ton, eine ernsthafte Comoedie an: die linken oder Sarranischen Flöten bezeichneten eine lustige Comoedie: die rechte und linke aber, oder ungleichen Flöten gaben zu erkennen, daß man ein von Scherz und Ernst vermischtes Spiel vorstellen würde.

Allein ich finde hierin dennoch einige Schwierigkeiten, welche mich überreden, daß sich Donat geirret habe. Eine davon ist diese, welche mir unüberwindlich vorkommt; wolte man nemlich durch den Ton der Flöte den Inhalt der Comoedie anzeigen, so hätte man, weil der Inhalt allezeit ebenderselbe ist, nothwendig müssen allezeit ebendieselben Flöten gebrauchen, ohne sie jemals abzuwechseln.
Man

Man siehet aber aus der Ueberschrift des *Heautontimorumenos*, daß man bald mit ungleichen Flöten, nemlich mit einer rechten und einer linken (oder mit einer tiefen und einer hohen,) bald aber auch mit zwey rechten (tiefen) gespielt hat. Aber wie? war der Inhalt der Comoedie erstlich halblustig, und wurde derselbe bey einer zweyten Vorstellung mit einmahl ernsthaft? Ein jeder siehet, wie lächerlich dieses ist. Ich bin gewiß versichert, daß sich die Musik nicht nach dem Inhalt der Comödie wird gerichtet haben, sondern vielmehr nach der Gelegenheit, bey welcher diese vorgestellet wurde. Diese Anmerkung kommt mir sehr wichtig vor, indem sie uns alle Schwierigkeiten, die sich dieserhalb ereignen, in ein helleres Licht stellet. Es wäre in der That abgeschmackt gewesen, wenn man zu einem einer Leiche zu Ehren aufgeführten Stücke, eine lustige Musik gemacht hätte. Eben daher kam es, daß man sich bey der ersten Vorstellung der *Adelphen* der *lydischen Flöten* (*tibiarum Lydiarum* aut *dextrarum*) bediente, nemlich der zwey rechten, und hingegen bey der zweyten Vorstellung, die eine freudige Begebenheit veranlasset hatte, die zwey linke Flöten (*tibiae Sarranae* aut *sinistrae*) erwöhlet wurden. Geschahe es nun, daß ein Stück während der großen Feste aufgeführt wurde, bey welchen Freude und Andacht vermischet waren: so spielte man ordentlicher

licher weise auf ungleichen Flöten (tibiis imparibus) oder das eine mal auf zwey rechten und das andere mal auf zwey linken Flöten, oder man verwechselte die Flöten bey einem jeden Zwischenspiel. Auf diese Art glaube ich, ist die Comoedie Andria gespielt worden.

Und Doch es mag genug seyn von den Flöten der Alten, von welchen wir doch niemals eine ganz vollkommene Känntniß erlangen werden. Man müßte sie gesehen oder gehört haben. Mein Vater war so sehr wider sie aufgebracht, daß er zum Lobe der Minerve, welche die Flöte ins Wasser geworfen, und um diejenigen zu verwünschen, welche sie wieder heraus gezogen, und so viel Unheil und Streit unter den Gelehrten dadurch angerichtet haben, folgende Verse verfertigt hat. Ich glaube man werde es mir nicht übel nehmen, daß ich dieselben hierher setze; sie sind gewiß so schön, daß man sagen könnte, sie wären in dem augustischen Jahrhundert gemacht.

Ad

Palladem Mineruam.

Cerebri liquor paterni, Pallas Attica,
Mollis medulla, sanguen et succus Iouis,
Quae nec Deam, nec feminam matrem cies,
Te, Diua, merito vates sapientem vocant:
Quae olim tumentes cum videres bucculas,
Nitidosque ocellos nimio tendi spiritu,

Irata

Irata in vndas tibiam proieceris.
 O bene, quod illam nigris merferas aquis!
 Bene quod volueras esse nullam tibiam!
 At, qui profundo sustulit merfam vado,
 Debebat ille confuta gula emori;
 Debebat ille Marsiae fatum oppetens,
 Siccisque arenas tabo irrorans viscerum,
 Pellem boanti praebuisse tympano.
 Tantum illa doctis tibia concinnat mali.
 Salve itaque, o Pallas, unici germen Iouis,
 At vos perite, vos perite, tibiae.

Auf Deutsch.

Du Ausfluß des Gehirns, Mark, Blut
 und Kraft und Leben
 Des großen Jupiters, gezeugt in Griechen-
 land;
 Die keine Mutter hier, noch im Olymp ge-
 kannt,
 Dich, weise Pallas, muß der Dichterchor er-
 heben.

Von gar zu starker Lust sahst du die Ba-
 cken schwellen,
 Und Auge und Gestalt vom Anfaß sich ver-
 drehn.
 Du warfst die Flöte weg, aus Eifer, dies
 zu sehn,
 Wie klüglich übergabst du sie dem Spiel der
 Wellen!

232 III. Chronologisches Verzeichniß

Die Flöten wolltest du aus dieser Welt
verbannen;
Wer langte sie heraus? Wer macht uns neue
Noth?
Mit zugenehntem Mund empfind er Pein
und Tod!
Man müsse seine Haut auf laute Trommeln
spannen.

Er muß, wie Marsyas, den Sand mit
Blut besprengen,
Weil Flöten solche Noth für die Gelehrten
sind!
Drum, Pallas, leb und blüh, des Jovis
einziges Kind;
Ihr aber Flöten sterbt! bleibt in den Wäldern
hängen.

vom Hrn. C. G. Lieberkühn.



III.

Chronologisches Verzeichniß der seit
1645. bis 1754. in Paris aufgeführ-
ten Opern, nebst dem Leben
verschiedener Französischen
Componisten.

1645. *La festa teatrale della finta Pazza.*
1647. *Orfeo ed Euridice.*
1651. *Cassandre.*

1659.

1659. *La Pastorale de Perrin.*
 1660. *Ercole amante.*
 1661. *Ariane oder le Mariage de Bacchus.*

Von diesen Stücken kann man das dritte Stück des ersten Bandes dieser Beyträge nachsehen.

Die Texte zu den nachhero bis 1780 aufgeführten Opern sind in verschiedne Bände gesammelt, und bey Christoph Ballard in 12. gedruckt worden.

I. Band.

1671. *Pomone.*
 1672. *Les peines & les plaisirs de l'amour.*
 1672. *Les Fêtes de l'amour & de Bacchus.*

Ist ein Schäferspiel, und die erste Oper des Lully, wozu Quinault den Text gemacht.

1673. *Cadmus & Hermione*, eine Tragödie von den vorigen Verfassern.
 1674. *Alceste*, eine Tragödie, von den vorigen Verfassern.

In dieser Oper haben folgende Personen gespielt

Sänger.

Sängerinnen.

Mesß.	Gane.	Mesdem.	Dela Garde.
	Langeais		de St. Christophe.
	Morel.		Bony.
	Godonesche.		

234 III. Chronologisches Verzeichniß

Mefß. Singen.
Clodiere.
Frizon.

1675. *Thesée*, Tragödie von Lully und die Poesie von Quinault.

1675. *Le Carnaval*, ein Ballet; die Musik ist von Lully und die Poesie von verschiedenen Auctoribus.

1676. *Atys*, Tragödie, von Lully und Quinault.

II. Band.

1677. *Isis*, Tragödie, von den beyden vorigen Verfassern.

1678. *Psyché*, Tragödie. Der Text ist von Thom. Corneillen und die Musik von Lully.

1679. *Bellerophon*, Tragödie, von den beyden vorigen Verfassern.

1680. *Proserpine*, Tragödie, von Lully und Quinault.

1681. *Le triomphe de l'amour*, Ballet von den vorigen.

1682. *Persée*, Tragödie von den vorigen.

1683. *Phaëton*, Tragödie, von den vorigen.

1684. *Amadis de Gaule*, Tragödie, von den vorigen.

III. Band.

1685. *Roland*, Tragödie, von Lully und Quinault.

1685.

1685. *L'Idille sur la paix, & l'Eglogue de Versailles*, der Text ist von Quinault, Racine und Moliere; die Musik von Lully.

1685. *Le temple de la paix*, Ballet, von Quinault und Lully.

1686. *Armide*, Tragödie, von den vorigen.

Man nennet die *Armide* die Oper der Damen; *Atys* die Oper des Königs, *Phaëton* die Oper des Volks, und *Isis* die Oper der Musikverständigen.

1686. *Acis & Galatée*, heroisches Schäferspiel, wozu Campistron die Poesie und Lully die Musik gemacht.

1687. *Achille*, Tragödie; der Poet war Campistron, und der Musikus Colasse.

Pascal Colasse, Kammer- und Capellmusikdirector Ludewigs des XIV. wurde 1639. zu Paris gebohren. Er studirte unter dem berühmten Lully die Musik, und hat nicht allein theatralische Stücke, sondern auch verschiedene geistliche Musiken verfertiget. Man würde noch mehrere, und noch fleißiger ausgearbeitete Sachen von ihm haben, wenn er es sich nicht hätte in den Kopf kommen lassen, den Stein der Weisen zu suchen, als wodurch er von seiner ordentlichen Arbeit abgezogen und seine Gesundheit geschwächt ward. Er starb 1709. im siebenzigsten Jahre seines Alters.

1688. *Zephire & Flore*, Ballet; der Text ist von Du Boulay und die Musik von den

236 III. Chronologisches Verzeichniß

Brüdern Ludewig und Johann Ludewig Lully.

1689. *Thétis & Pelée*, Tragödie; die Poesie ist von Fontenelle und die Musik von Colasse.

IV. Band.

1690. *Orphée*, Tragödie; der Text ist von Du Boulay und die Musik von Ludewig Lully, Sohne von Joh. Bapt. Lully.

1690. *Enée & Lavinie*, Tragödie von Fontenelle und Colasse.

1691. *Coronis*, Schäferspiel; der Text vom Bauge und die Musik von Theobalde.

Theobalde, (*Theobaldo de Gatti*) geb. zu Florenz in Italien, bekam einige Sachen von Lully in seinem Vaterlande zu sehen, und wurde so sehr davon eingenommen, daß er, um den Verfasser kennen zu lernen, eine Reise nach Paris that. Lully war nicht unempfindlich gegen die Höflichkeit seines Landsmanns, sondern machte ihn zum Königl. Musikus. Theobald componirte gut, und spielte das Violoncello vortreflich.

1691. *Astrée*, Tragödie, de la Fontaine machte die Worte, und Colasse die Musik.

1692. *Ballet de Villeneuve St. George*; der Text ist von Bansy, und die Musik von Colasse.

1693.

1693. *Alcide ou le triomphe d'Hercule*, Tragödie, von Campistron, die Musik machten Ludewig Lully und Marais.

Marin Marais, Königl. Kammermusikus und Gambist, wurde 1656. den 31. März zu Paris geboren. Sein Lehrmeister auf der Kniegeige war St. Colombe, der aber bald von seinem Schüler übertroffen ward, als welchem er nach sechs Monathen Lektion ankündigte, daß er ihm nichts mehr zu weisen hätte. Marais fügte diesem Instrumente die siebente Sante hinzu, und bediente sich zuerst der drey besponnen dicken Santen. Er starb den 15. Aug. 1718. im drey und siebenzigsten Jahre seines Alters.

1693. *Didon*, Tragödie, von Mad. de Saintonge, und die Musik von Desmarets.

Heinrich Desmarets, wurde 1662. zu Paris geboren. Als im Jahre 1683. vier Capellmeister bey der Capelle zu Versailles angenommen werden sollten, so gab sich unter andern auch Desmarets an. Sein Probemotet wurde aufgeführt, und sehr wohl aufgenommen. Der König aber fand ihn zu einem Capellmeister zu jung, und nahm den Couppillet an seine Stelle an. Dieser Couppillet war bishero Musikdirector zu Meaux gewesen. Bossuet empfahl ihn der Dauphine. Das war sein Verdienst. Wie unwürdig derselbe gewesen, in der Gesellschaft eines Colasse,

Lalande, und Minoret, der Königl. Capelle vorzustehen, ist daraus zu sehen, weil er sich vom Desmarets zehn oder zwölf Jahre lang die Motetten um einen gewissen Preis verfertigen ließ. Einmahl mochte Coupillet den Desmarets mit der Bezahlung zu lange warten lassen. Da schwakte dieser das Geheimniß aus, und Coupillet begab sich aus Schaam von Versailles weg, worauf Desmarets seinen Platz erhielt.

Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit, an das widrige Schicksal des Le Sueur zu gedenken. Dieser Verdienstvolle Mann, welcher bey der Kirche U. L. F. zu Rouen als Capellmeister stand, kam auch nach Versailles, um sich um eine von den vier Königl. Capellmeisterstellen, daselbst zu bewerben. Weil er keine besondere Gönner bey Hofe hatte: so hielt er es für nöthig, sich zum voraus bekannt zu machen, ehe der Tag des Wettstreits festgestellet würde, und ließ zu dem Ende zur Messe des Königs ein Stück von seiner Arbeit aufführen. Er hatte dazu den 70. Psalm: Qui habitat in adiutorio &c. erwählet. Der König nebst dem ganzen Hofe hörte mit besonderer Aufmerksamkeit zu. Im siebenten Verse: cadent a latere tuo, hatte le Sueur das Wort *Cadent* so natürlich gemahlet, das es schien, als hörte man eine Menge Menschen mit starkem Geprassel von einem Berge her.

herunter fallen. Ha Ha! rief einer von den Hofjüngern bey einem dieser *caaaa adent* aus: da liegt der eine, der wird wohl nicht wieder aufkommen. Dieser schmackliche Einfall unterbrach das ernsthafte Wesen des Hofes, der König lachte, und alle Welt lachte mit. Der König winkte endlich mit der Hand, und man schwieg wieder eine Weile stille, bis zum 10ten Verse, & *flagellum non appropinquabit*, wo das Wort *Flagellum* dergestalt durchgeföhret war, daß man hätte schwören sollen, man hörte etliche Duzend Capucinermonche sich discipliniren. Halt! schrie hier ein anderer lustiger Hofjunger, die armen Leute peitschen sich zu tode. Der König fieng aufs neue an zu lachen, die am nächsten um ihn waren, und den lustigen Einfall angehört hatten, lachten mit, die weiter abstanden, lachten deswegen, weil sie den König lachen sahen. Das Motet wurde geendet, ohne daß man weiter darauf Acht gab, und *Le Sueur*, welcher bald *caaaa adent*, bald *flagellum* genennet wurde, sahe sich genöthigt, ohne mit seiner vielen Geschicklichkeit bey Hofe Glück gemacht zu haben, nach Rouen zurück zu kehren.

Es ist Zeit wieder auf den Desmarests zu kommen. Es blieb derselbe nicht lange als Capellmeister zu Versailles, sondern begab sich einige Jahre darauf als Musikdirector bey dem Jesuitercollegio nach Paris, von
wan

wann er im Jahre 1700. mit seinem Freunde Gervais, damahls Capellmeister an der Hauptkirche zu Paris, und nachhero bey der Kirche St. Germain L'auxerrois daselbst, eine Reise nach Senlis that. Hier lernte er die Madem. de St. Gobert, Tochter des Steuerpräsidenten, kennen, mit welcher er sich insgeheim, mit Einwilligung der Mutter der Tochter, verband, ohne die Genehmigung des Vaters zu haben, als welcher ihn vor Gerichte als einen Verführer und Entführer seiner Tochter verfolgte. Die Sache wurde bey dem Chatelet zu Paris anhängig gemacht, wo Desmarets verlor und ihm das Leben abgesprochen ward. Kaum hatte er die Zeit, sich mit der Flucht nach Brüssel zu retten. Er nahm seine Zuflucht zu seinem alten Freunde Macho, Königl. Franz. Kammermusikus, der ihm von dem Herzog zu Burgund ein Empfehlungsschreiben an den König von Spanien, Philipp den V. auswürkte. Er begab sich an den Hof dieses Monarchen, welcher ihn zum Capellmeister erklärte, und welcher Bedienung er vierzehn Jahre lang mit Ehre und Vergnügen vorgestanden hat. Aber die Lust des Landes, die der Gesundheit der Mad. Desmarets zuwider war, bewog ihn, Spanien zu verlassen.

Er wandte sich noch einmahl an seinen guten Freund Macho, welcher ihm ein Empfehlungsschreiben an den Herzog von Lothringen

gen übermachte. Dieser Prinz machte ihn zu seinem Capellmeister, und wurde von seinem Talente dergestalt eingenommen, daß er ihm annoch vor dem Ablauf des ersten Jahres seines Dienstes, sein Gehalt, welches nur aus tausend Livres bestand, auf sechstausend Livres erhöhte.

Auf der ersten Reise Ludewigs des XIV. zu dem Grafen von Toulouse nach Rambouillet, ließ Matho zu den Messen einige Motette von Desmarets aufführen, ohne dem Könige davon Nachricht zu geben. Ungeachtet dieser Monarch solche fast in zwanzig Jahren nicht gehöret hatte, so erkante er sie dennoch so gleich und lobte sie. Die Prinzen und Herren ergriffen diese Gelegenheit, für den Desmarets bey dem Könige zu bitten. Er antwortete, daß keiner mehr als er selbst dabey verlöhre; es wäre ihm aber unmöglich, dem Desmarets zu vergeben.

Im Jahre 1722. in der Minderjährigkeit Ludewigs des XV. wurde die Sache des Desmarets wieder bey dem Parlamente vorgenommen. Er gewann seinen Proceß, und seine Ehe ward für gültig erkläret.

Er starb den 7. September 1741. zu Lunéville in Lothringen, im achtzigsten Jahre seines Alters.

1693. *Médée*, Tragödie. Die Poesie ist von Thom. Corneille, und die Musik von Charpentier.

Marc.

Marc. Antoine Charpentier, Capellmeister bey der heiligen Capelle zu Paris, wurde 1643. in dieser Stadt gebohren. Er that in seiner Jugend eine Reise nach Rom, wo er sich unter der Anführung des berühmten Carissimi in der Composition bildete. Seine Motetten sind der schönen Fugen wegen von Kennern allezeit hochgeschäzet worden. Er starb 1702. im acht und sechzigsten Jahre seines Alters zu Paris.

1694. *Céphale et Procris*, Tragödie von Duché und die Musik von Madem. de la Guerre.

Elisabeth Claude Jacquet de la Guerre wurde 1669. zu Paris gebohren. Sie war noch nicht funfzehn Jahre alt, als sie wegen ihrer Geschicklichkeit auf dem Flügel und in der Composition schon bey Hofe bewundert ward. Der König mochte sie gern spielen hören, und dieses bewog die Mad. de Montespan, sie etliche Jahre um sich zu behalten.

Sie verheirathete sich nachhero an Marin de la Guerre, Organisten bey der St. Severins- und auch der St. Gervasiuskirche zu Paris, und erzeugete mit demselben einen einzigen Sohn, der bereits in seinem achten Jahre als ein Wunder auf dem Claviere betrachtet wurde, aber im zehnten Jahre seines Alters verstarb. Außer den theatralischen Sachen hat sie verschiedene Motette und andere Kirchenstücke, Clavierstücke 2c. verfertiget. Sie starb 1729. zu Paris an die siebenzig Jahre alt.

V. Band.

1694. *Circé*, Tragödie von Mad. de Saint-onge und die Musik von Desmarets.
1695. *Théagene et Cariclée*, Tragödie von Duché, und die Musik vom Desmarets.
1695. *Les amours de Momus*, Ballet, von eben denselben.
1695. *Le Ballet des Saisons*, von Pic, und die Musik von Ludewig Lully und Colasse.
1696. *Iason oder la toison d'or*, Tragödie von Rousseau, und die Musik von Colasse.
1696. *Ariane et Bacchus*, Tragödie von St. Jean, und die Musik von Marais.
1696. *La naissance de Venus*, Pastorale von Pic, und die Musik von Colasse.
1697. *Meduse*, Tragödie von Boyer, und die Musik von Gervais, anfänglich Capellmeister bey dem Herzoge von Orleans, und hernach bey dem Könige.

VI. Band.

1697. *Venus et Adonis*, Tragödie von Rousseau, und die Musik von Desmarets.
1697. *Aricie*, Ballet von Pic, und componirt von La Coste, Königl. Opermusikus.
1697. *l'Europe galante*, Ballet von de la Motte, und componirt von Andreas Campora, anfänglich Musikdirector bey der Cathedralkirche, wo ihm seine vortreflichen Motetten

tetten großen Ruhm erwarben. Er verließ aber die Kirche, um sich der Oper allein zu widmen. Er war aus der Provence, und starb zu Paris beynähe achtzig Jahre alt.

1697. *Iffé*, Pastorale von de la Motte, und die Musik von Andreas Cardinal Destouches, Obercapellmeister des Königs, und Generalinspector von der Oper.

1698. *Les fêtes galantes*, Ballet von Duché, und die Musik von Desmarests.

1699. *Le carnaval de Venise*, Ballet von Renard, und componirt von Campra.

1699. *Amadis de Grece*, Tragödie von de la Motte, und componirt von Destouches.

1699. *Marthesie*, (erste Königin der Amazonen) Tragödie von eben denselben.

VII. Band.

1700. *Le Triomphe des Arts*, Ballet von de la Motte, componirt von Michel de la Barre, welcher sonst durch dreyzehn Bücher Duetten und drey Bücher Trios für die Flöte bekannt ist.

1700. *Canente*, Tragödie vom de la Motte, componirt von Colaffe.

1700. *Hesione*, Tragödie von Danchet, und die Musik von Campra.

1701. *Arethuse*, Ballet, von eben denselben.

1701. *Scylla*, Tragödie von de la Motte, componirt von Destouches.

1701.

1701. *Omphale*, Tragödie von de la Motte, componirt von Destouches.
1702. *Medus*, (König der Meder,) Tragödie von de la Grange, componirt von Bouvard, der auch durch verschiedene Cantaten bekannt ist.
1702. *Les fragmens de Lully*, Ballet, von Danchet, und die Musik von Campra.

VIII. Band.

1702. *Tancrede*, Tragödie von Danchet, und die Musik von Campra.
1703. *Ulisse*, Tragödie von Guichard, componirt von Johann Ferry Rebel, Vater des noch lebenden berühmten Franciscus Rebel.
1703. *Les Muses*, Ballet von Danchet, componirt von Campra.
1704. *Le carnaval & la folie*, comisches Ballet von de la Motte, und die Musik von Destouches.
1704. *Iphigénie*, Tragödie von Duché und Danchet, und die Musik von Desmarests und Campra.
1704. *Télémaque*, Tragödie von Danchet, componirt von Campra.
1705. *Aleine*, Tragödie von eben denselben.
1705. *La Venitienne*, com. Ballet, von de la Motte, componirt von de la Barre.

IX. Band.

1705. *Philomele*, Tragödie von Roy, und die Musik von la Coste.
1706. *Alcione*, Tragödie von de la Motte und Marais.
1706. *Cassandre*, Tragödie von de la Grange, und die Musik von de Bouvard und Bertin.
1706. *Polyxéne & Pyrrhus*, Tragödie von de la Serre und Colasse.
1707. *Bradamante*, Tragödie von Roy und la Coste.
1708. *Hyppodamie*, Tragödie von Roy und Campra.
1709. *Semelé*, Tragödie von de la Motte, und componirt von Marais.

X. Band.

1709. *Méleagre*, Tragödie von Joli, und die Musik von Johann Baptist Struck, einem Deutschen, den man aber in Paris insgemein Batistin (*dit Italien*) zu nennen pflegte.
1710. *Diomedé*, Tragödie von de la Serre, componirt von Bertin.
1710. *Les fêtes Vénétiennes*, Ballet, von Danchet und Campra.
1711. *Manto, la Fée*, Tragödie von Mennefon, und die Musik von Batistin oder Struck.
1712. *Idomenée*, Tragödie von Danchet und Campra.

1712. *Créuse*, Tragödie von Roy, componirt von la Coste.
 1712. *Les amours de Mars & de Venus*, Ballet, von Danchet und Campra.
 1712. *Callirhoé*, Tragödie von Roy, und die Musik von Destouches.
 1713. *Médee & Iason*, Tragödie von de la Roque, und die Composition von Salomon, Königl. Capellmusikus.

XI. Band.

1713. *Les amours déguisés*, Ballet von Fuzelier, und die Musik von Bourgeois, einem noch lebenden und durch viele artige Cantaten sehr bekannten Musikus.
 1713. *Téléphe*, Tragödie von Danchet und Campra.
 1714. *Arion*, Tragödie von Pelegrin und die Musik von Matio, Königl. Kammer- und Capellmusikus.
 1714. *Les fêtes de Thalie*, Ballet von de la Font, und die Musik von Mouret.

Johann Joseph Mouret, Königl. Kammermusikus, Capellmeister bey der Herzogin von Maine, und Director des Concert spirituel, wurde 1682. zu Avignon gebohren, und kam im Jahr 1707. nach Paris, wo er sich so fort durch verschiedene Singsachen bekannt machte. Seine gute Gestalt, artiges Wesen, und für einen Componisten ziemlich schöne Stimme trugen nicht wenig bey, ihn in kurzer Zeit in

den vornehmsten Häusern überall beliebt zu machen.

Die Herzoginn von Maine, welche von dem Herrn Mouret allenhalben so viel Gutes gehört hatte, wollte ihn kennen lernen. Er wurde derselben zu der Zeit vorgestellt, als sie auf ihrem Schlosse zu Sceaux während der schönen Sommernächte die prächtigsten Feste gab. Mouret mußte zu allen diesen Lustbarkeiten die Musik machen, und hatte das Glück zu gefallen. Kurz darauf nahm er sich vor, sich ordentlich zu Paris niederzulassen, und heyrathete zu dem Ende Madem. Promt de St. Mars, Tochter vom Silberbewahrer der Herzoginn von Maine, mit welcher er eine einzige Tochter erzeugte.

Die verschiedenen Unglücksfälle, denen er einige Jahre vor seinem Tode ausgesetzt wurde, da er innerhalb weniger als einem Jahre etliche tausend Thaler Einkünfte verlor, die er von der Direction des Concert spirituel gehabt hatte, da er die Capellmeisterstelle bey der Herzogin von Maine, und den Platz als Componist bey der italiänischen Comödie verlor, da er hiedurch außer Stande gesetzt wurde, auf eine gewisse artige Art zu leben, und seine einzige Tochter seinem Wunsche gemäß zu versorgen; alle diese harten Streiche, denen seine Philosophie nicht gewachsen war, schlugen ihn dergestalt nieder, daß er in die tiefste Melancholie verfiel, woraus ihn auch die Großmuth des Prin-

Prinzen von Carignan, welcher ihm in dieser traurigen Begebenheit einen jährlichen Gehalt von tausend Livres ausmachte, nicht zu ziehen vermögend war.

Man sah sich also verbunden, ihn in das Krankenhaus bey den Peres de la Charité zu Charenton zu bringen, allwo er, indem alle Mittel der Aerzte von keiner Wirkung auf ihn waren, im Jahre 1738, im sechs und funfzigsten Jahre seines Alters verschied.

1714. *Télémaque* oder *Calypso*, Tragödie von Pelegrin, und die Composition von Destouches.

1715. *Les Plaisirs de la paix*, Ballet von Menneçon, und die Musik von Bourgeois.

1715. *Théonoé*, Tragödie von de la Roque, und die Musik von Salomon.

1716. *Ajax*, Tragödie von Menneçon, componirt von Bertin.

XII. Band.

1716. *Les fêtes de l'été*, Ballet von Pelegrin, und die Musik von Montclair.

Michael Montclair, von der Königl. Academie der Musik, wurde zu Chaumont in dem District Basigni, 1666. geboren, und von seinen Eltern, da er noch sehr jung war, nach Langres geschickt, wo ihn der damalige Capellmeister bey der Cathedralkirche, Johann Baptist Moreau unter die Chorknaben auf-

nahm, und ihn in der Musik unterwies. Gegen das Jahr 1700 kam Monteclair nach Paris, wo er bey der Oper Dienste nahm, und daselbst den Gebrauch des Contraviolons, dessen man sich noch nicht im Orchester bedient hatte, einführte. Außer verschiedenen practischen Arbeiten für die Kirche, die Oper und Kammer hat er eine Méthode pour apprendre la musique ingleichen eine Méthode facile pour apprendre à jouer du violon &c ediret. Er starb im Jahre 1737. im ein und siebenzigsten Jahre seines Alters.

1716. *Hypermnestre*, Tragödie von de la Font, und die Musik von Gervais.

1717. *Ariane & Thesée*, Tragödie von den Herren Roy und de la Grange, componirt von Mouret.

1717. *Camille*, Tragödie von Danchet und Campra.

1718. *Le jugement de Paris*, heroisches Schäferspiel von Pelegrin und Bertin.

1718. *Le Ballet des Ages*, von Fuzelier, componirt von Campra.

1718. *Semiramis*, Tragödie von Roy, und componirt von Destouches.

1719. *Les plaisirs de la campagne*, Ballet von Pelegrin, componirt von Bertin.

XIII. Band.

1720. *Polidore*, Tragödie von de la Serre; die Musik von Struck, genannt Batistin.

1720.

1720. *Les Amours de Prothée*, Ballet von de la Font und Gervais.

1722. *Renauld ou la suite d'Armide*, Tragödie von Pellegrin und Desmarets.

1723. *Pirithous*, Tragödie von de la Serre und Mouret.

1723. *Les fêtes Grecques & Romaines*, heroisches Ballet, von Fuzelier, und die Musik von Colin de Blamont, Königl. Capellmeister.

1725. *La Reine de Peris*, Comödie von Fuzelier und die Musik von Aubert.

1725. *Les élémens*, Ballet von Roy, und die Musik von Destouches und de la Lande.

Michael Richard de la Lande, Obercapellmeister des Königs, und Ritter vom St. Michaelsorden, wurde den 15ten December 1657. zu Paris gebohren. Sein Vater war ein Schneider, und er das funfzehnte Kind seiner Eltern. Diese brachten den jungen la Lande als Chorknaben bey der Stiftskirche St. Germain l'Auxerrois zu Paris an. Weil er eine hübsche Stimme hatte und besondere Naturgaben zur Musik zeigte: so gab sich der Musikmeister bey dieser Kirche viele Mühe, ihn zu bilden und geschickt zu machen. La Lande nahm also nicht allein in der Singkunst ungemein zu, sondern lernte auch verschiedene Instrumente spielen, und die Composition zu gleicher Zeit. Die Musik war seine Lust,

und brachte er ganze Nächte mit seinen musikalischen Beschäftigungen zu. Was er von seinen kleinen Ausgaben ersparen konnte, wandte er an, musikalische Bücher und Sachen anzuschaffen. Er verlor seine Stimme, als er das mannbare Alter erreichte, und seinem Meister Chaperon, dem dieses geschickte Subject Ehre machte, gieng es nicht wenig nahe, als er das Chor verließ.

Ben seinem Weggange von St. Germain, nahm ihn einer seiner Verwandten, welcher ein wohlhabender Mann, aber noch großmüthiger von Gesinnungen war, zu sich, und um den jungen Lande dem Publico noch bekannter zu machen, welches ihn schon vorher, als er noch in der Stiftskirche sang, seinen Beyfall gegeben hatte: so stellte er zweymahl in der Woche ein Concert in seinem Hause an, wo man einige Singsachen von diesem jungen Componisten aufführte.

Das Instrument, welches er hauptsächlich übte, war die Violine; weil er als Violinist bey der Oper unterzukommen, ungemeine Lust hatte. Als ihm aber Lully seine Bitte abschlug, so wurde er darüber so böse, daß er nach Hause gieng, seine Geige zerbrach, und ihr auf ewig Abschied gab.

Er ergrif also wieder das Clavier und die Orgel, worauf er es in kurzem so weit brachte, daß er bey vier Kirchen in Paris fast zu gleicher Zeit Organist ward, als bey der St. Johannes-

hannes = St. Gervasius = St. Antoniuskirche, und bey dem großen Jesuitercollegio. Dieser letztere Platz gab ihm vermittelst des Paters Fleuriau, welcher von den Jesuiterschülern verschiedene Tragödien aufführen ließ, und wozu la Lande die Musik componirte, Gelegenheit, noch immer mehr und mehr bekannt zu werden, wie ihn denn etwan um diese Zeit der Herzog von Noailles zum Claviermeister bey seiner Herzogin Tochter, die nachher an den Marschall von Grammont vermählet ward, annahm, und dieser vortheilhafte Umstand war es, der den Grund zu dem künftigen Glücke des la Lande legte. Ludewig der XIV. fragte eines Tages den Herzog, wie er mit dem Meister zufrieden wäre, der die junge Herzogin von Noailles, seine Tochter auf dem Flügel unterwiese. Der Herzog, der nicht gewohnt war, eine Gelegenheit zu versäumen, verdienten Leuten Wohl zu thun, nahm so gleich Anlaß, zum Vortheil des la Lande zu sprechen, und sein Zeugniß that desto mehrere Wirkung, weil er nicht allein von der Geschicklichkeit des la Lande in der Musik, sondern zugleich von seinem sittlichen Charakter und seiner ehrliebenden Aufführung Rechenschaft gab. Der König ernannte also den la Lande zum Claviermeister bey seinen beyden Prinzessinnen Töchtern, und als im Jahre 1683. vier Capellmeister bey der Königl. Capelle angenommen wurden, so erhielt la Lande eine von diesen Stellen.

Im Jahre 1684. verheirathete er sich mit Madem. Anna Rebel, Tochter von Jean Ferry Rebel, und Sängerin bey der Königl. Capelle. Der König gab ihm die Hochzeit. La Lande erzeugte zwey Töchter, die alle beyde eine vortrefliche Stimme hatten, und welche dem König, als sie la Lande im Jahre 1704. vor Sr. Majestät hören ließ, so wohl gefielen, daß er einer jeden eine ansehnliche jährliche Pension gab, und als Sängerinnen bey der Capelle in Dienst nahm. Aber die Freude des la Lande währte nicht lange, indem ihm im Jahre 1711. die Blattern seine beyde Töchter, die eine von drey und zwanzig, und die andere von vier und zwanzig Jahren, in der Zeit von zwölf Tagen hintereinander raubte.

Im Jahre 1722. verlohr er seine Gemahlin, die annoch sein Vergnügen war. Der König, um ihn wieder aufzurichten, beehrte ihn mit dem St. Michaelisorden. Er schrittte darauf im Jahre 1723. zur zweyten Ehe, und heyrathete Madem. de Cury, Tochter eines Hofchirurgi bey der Prinzessin von Conty, und welche mit den Reizen ihrer Gestalt und ihres Verstandes viele Geschicklichkeit in der Musik verband, und die Violine gar artig spielte. La Lande, der bey Gelegenheit dieser Veränderung mit neuen Wohlthaten von dem Könige überschüttet war, lebte nunmehr, nach überstandnem Verdruße über den Verlust der beyden Töchter und seiner ersten Ehegattin, wiederum
in

in der vergnügtesten Ruhe des Gemüths; aber nur noch anderthalb Jahre indem er nemlich 1726. im Alter von sieben und sechzig Jahren und sechs Monathen, an einer Brustkrankheit das Leben aufgeben mußte.

Einige Zeit vor seinem Tode entschloß er sich, seine Motetten, deren er an die sechzig verfertigt, und mit Beyfall in der Königl. Capelle hatte aufführen lassen, dem Publico vermittelst des Drucks mitzutheilen. Da er aber an seinem Vorsatze verhindert worden, so hat seine hinterlassene Frau Wittwe seit dem Jahre 1729. an, denselben ins Werk zu setzen, und seine Motetten stechen zu lassen angefangen.

1725. *Télégone*, Tragödie von Pellegrin, und die Musik von de la Coste.

XIV. Band.

1726. *Les stratagèmes de l'amour*, Ballet von Roy, componirt von Destouches.

1726. *Pirame & Thisbée*, Tragödie von de la Serre, und die Musik von Rebel und Francœur.

1727. *Les amours des Dieux*, Ballet von Fuzelier, componirt von Mouret.

1728. *Orion*, Tragödie von la Font und Pellegrin; die Musik von la Coste.

1728. *La Princesse d'Elide*, heroisches Ballet von Pellegrin, und die Musik von Ville-neuve,

256 III. Chronologisches Verzeichniß

- neuve, Capellmeister an der Cathedralkirche zu Aix in der Provence.
1728. *Tarsis & Zélie*, Tragödie von de la Serre, und componirt von Rebel und Francœur.
1729. *Les amours des Deesses*, Ballet von Fuzelier, und die Musik von Quinault dem jüngern, Königl. Comödianten.
1730. *Pyrrhus*, Tragödie von Fernelhuyß und die Musik von Royer.

XV. Band.

1731. *Endymion*, heroisches Pastorale, von Fontenelle und Colin de Blamont.
1732. *Iephté*, geistliche Tragödie, (ist das erste Stück von dieser Art auf dem Opertheater,) von Pellegrin, componirt von Montéclair.
1732. *Le Ballet des Sens*, von Roy und Mouret.
1732. *Biblis*, Tragödie von Fleury, und die Musik von la Coste.
1733. *L'empire de l'amour*, heroisches Ballet, von Moncrif, und die Musik von dem Ritter von Brasac, Obristem von einer Brigade Carabiniers, Brigadier von der Cavallerie.
1734. *Hyppolite & Aricie*, Tragödie von Pellegrin, componirt von Rameau.

Das Leben des Herrn Rameau findet man im I. Bande 5. St. 6. Art. dieser Beiträge.

1734. *Les fêtes nouvelles*, Ballet von Massip,
und die Musik von Duplessis.

1735. *Achille & Deidamie*, Tragödie von
Danchet und Campra.

XVI. Band.

1735. *Les Graces*, heroisches Ballet von Roy
und Mouret.

1735. *Les Indes galantes*, Ballet von Fuze-
lier und Rameau.

1735. *Scanderberg*, Tragödie von de la Motte
und de la Serre, componirt von Rebel und
Franedur.

1736. *Les voyages de l'amour*, Ballet von la
Bruiere, und die Composition von Bois-
mortier.

1736. *Les Romans*, Ballet von Bonneval,
componirt von Niel.

1736. *Les genies*, Ballet, von Fleury und der
Madem. Duval, einer noch lebenden Oper-
sängerin.

1737. *Le triomphe de l'harmonie*, heroisches
Ballet von le Franc, und die Musik von
Grenet.

1737. *Castor & Pollux*, Tragödie von Ber-
nard und Rameau.

XVII. Band.

1738. *Les Caractères de l'amour*, Ballet
von Pellegrin, und componirt von Colin
de Blamont.

1738.

258 III. Chronologisches Verzeichniß

1738. *Le Ballet de la paix*, von Roy, und die Musik von Rebel und Francœur.
1739. *Les fêtes d'Hebé, ou les talens lyriques*, Ballet, von Mondorge und Rameau.
1739. *Zaide, Reine de Grenade*, heroisches Ballet von de la Marc und Royer.
1739. *Dardanus*, Tragödie von la Bruiere und Rameau.
1741. *Nirétis*, Tragödie von de la Serre und Mion.
1742. *Les amours de Ragonde*, die Poesie von Mericault Destouches, und die Musik von Mouret.
1742. *Isbé*, Pastorale von la Riverre, und componirt von Mondonville.
1743. *Le pouvoir de l'amour*, heroisches Ballet von de St. Marc, und componirt von Royer.

XVIII. Band.

1743. *Les caracteres de la folie*, Ballet von Duclos, und die Musik von Büry.
1744. *L'école des Amans*, Ballet von Fuzelier und Niel.
1744. *Les Augustales*, von Moncrif, und die Musik von Francœur und Rebel.
1745. *Les fêtes de Polymnie*, heroisches Ballet von Cahuzac und die Musik von Rameau.
1745. *Zelindor, Roi des Sylphes*, von Moncrif, componirt von Rebel und Francœur.
1745. *Le temple de la gloire*, Ballet von Roi, und die Musik von Rameau.

1746.

1746. *Scilla & Glaucus*, Tragödie von d'Albaret, und die Musik von le Clair, von welchem man im I. Band. 5. St. 7. Art. dieser Beyträge mehrere Nachricht findet.
1747. *L'année galante*, Ballet von Roi, und die Musik von Mion.
1747. *Zais*, heroisches Ballet, von Cahusac und Rameau.
1747. *Daphnis & Chloé*, Schäferspiel von Laugeon und Boismortier, von welchem man im 5. St. I. Band. dieser Beyträge Nachricht findet.
1748. *Les fêtes de l'hymen & de l'amour*, heroisches Ballet von Cahusac und Rameau.
1748. *Pigmalion* von Balot de Sovot und die Musik von Rameau.
1749. *Nais*, Ballet von Cahusac, und componirt von Rameau.
1749. *Le carnaval du Parnasse*, heroisches Ballet von Fuzelier und Mondonville.
1749. *Zoroastre*, Tragödie von Cahusac und Rameau.
1750. *Léandre & Hero*, Tragödie von le Franc, und die Musik von dem Ritter und Obristen von Brasac.
1751. *Nouveaux fragmens composés des Actes d'Isméne, de Titon & l'Aurore & d'Eglé*. Die Verse sind von Moncrif, Roi, und Laujon. Die Musik ist von Rebel, Francœur, Bury und de la Garde.

260 IV. Die Melodie nach ihrem

1751. *La Guirlande, ou les fleurs enchantés*, Ballet von Marmontel und Rameau.

1741. *Les génies tutélaires* von Moncrif, und die Musik von Rebel und Francœur.

1751. *Acante & Céphise ou la Sympathie*, heroisches Schäferspiel, von Marmontel und Rameau.

1752. *La Serva Padrona*, italiänisches Scherzspiel oder Intermezzo.

1752. *Il jocratore*, italiänisches Scherzspiel.

1752. *Les amours de Tempe*, heroisches Ballet, wozu d' Auvergne, Königl. Opermusikus, die Composition gemacht.



IV.

Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, von Christoph Michelmann, Königl. Preuß. Kammermusikus. Nebst 22 Kupfertafeln.

Ars cum a natura profecta sit, nisi natura moveat ac delectet, nihil fane egisse videtur. Cic. de Orat. lib. III, c. 50. Danzig, bey Joh.

Christian Schuster, 1755.

Swen Musikverständige, wovon einer des Herrn Verfassers guter Freund war, waren über einige musikalische Materien in einer schrift

schriftlichen Streit gerathen. Man disputirte lange und ziemlich hitzig mit einander; und am Ende blieb ein jeder bey seiner Meinung. Herr Nichelmann billigte zwar nicht gänzlich die Sätze seines Freundes; indessen gefiel es ihm doch nicht, daß sich sein Gegner so maufsig machte. Er konnte also dabey nicht ganz gleichgültig bleiben, und weil er glaubte, dem Publico würde daran gelegen seyn, seine eigentliche Meinung hierüber zu wissen, so nahm er sich vor, gegenwärtiges Buch zu schreiben. Indem er nun hierinnen den Hauptpunct der streitigen Frage in Ordnung bringt, und seine Gedanken darüber eröffnet: so leget er dadurch, in gewisser Maßen, sein musikalisches Glaubensbekenntniß zu gleicher Zeit der Welt vor Augen. Dieses war also der Anlaß zu dieser Schrift.

Nachdem der Herr Verfasser einige die Musik, im Allgemeinen, betreffende Hauptbegriffe erkläret: so unterscheidet er in der Composition besonders zwey Dinge, die man insgemein zu vermengen pflegt, nemlich die zum Grunde liegende Materie jedweder Composition, und sodann die Ausbildung dieser Materie. Hierauf handelt er von einem jeden dieser Stücke besonders, und erörtert endlich fürnemlich denjenigen Satz mit Exempeln: daß in der Composition nur diejenigen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie für sich allein, sondern auch zugleich die Harmonie

nie, die Absicht des Componisten ausdrückt und empfinden läßt.

Diese mit vielem Nachdenken und Fleiß ausgearbeitete Schrift, die auf allen Seiten von den gründlichen Einsichten des Herrn Verfassers zeuget, ist in 73. Capitel abgetheilet, aus deren ersten wir dem Leser einige Rechen- schaft geben wollen.

Die verschiednen Töne in der Musik sind so viel abgemessne klingende Größen, worunter diejenigen die angenehmsten sind, deren Verhältnisse nach den sechs ersten Stufen der arithmetischen Progression, am leichtesten in die Sinne fallen. Aus der Vereinigung der Töne unter einander entstehen Accorde, worunter der sogenannte harmonische Dreyklang schon in einem jeden besondern tiefen Klange zu vernehmen ist. Da also der Klang an sich schon ein zusammengesetztes Wesen ist: so ist folglich die Wissenschaft des Klanges schon zugleich die Wissenschaft der Harmonie. Diese kann auf doppelte Art einen Gegenstand des Liebhabers abgeben, entweder so, daß er bloß die Eigenschaften und Verhältnisse der Töne untersucht, oder daß er zugleich die Harmonie nach einem gewissen Endzwecke richtet. Jenes heißt die Theorie, dieses die Praxis der Musik. Aber auch diese ist wiederum zweyerley, und wird in die Composition und Execution unterschieden. Die vornehmste Pflicht eines Componisten ist, weil die Seele in beständiger Bewegung unterhalten

halten seyn will, seine Harmonie dergestalt zu verändern, daß dieser Endzweck erreicht werde, und um denselben zu erreichen, ist es nöthig, auf die der Bewegung der Harmonie vorgeschriebnen, und aus der ursprünglichen Harmonie fließenden Gesetze, Acht zu haben, weil er alsdenn der natürlichen Empfindung gemäß handeln, und folglich ein geschickter Nachahmer der Natur seyn wird.

Die wahren Muster der musikalischen Nachahmung sind die menschlichen Leidenschaften. Diese Nachahmung wahr zu machen, muß ein Componist nicht allein auf die Harmonie an sich, sondern besonders auf die Bewegung oder vielmehr die Zeit und Dauer derselben sein Augenmerk richten. In Absicht auf diese letzten Stücke kommt der Rhythmus und das Metrum in Betracht.

So wie jede Composition im Grunde aus verschiedenen Accorden besteht, welche sich auf eine gewisse Grundharmonie beziehen: so besteht jeder Accord wieder aus gewissen Theilen, welche verschiedner Veränderungen fähig sind. Sie können nemlich alle auf einmal, oder nach und nach zu Gehöre kommen. Dieses wird die einfach wirkende Kraft der Harmonie, jenes die zwey- drey- und mehrfach wirkende Kraft derselben, oder überhaupt die zusammengesetzte Harmonie genennet. Aus dieser gedoppelten Art der Ausdehnung der Harmonie entstehen zwey verschiedene Arten der Compo-

sition, die monodische und die polyodische. Monodisch heißt diejenige, wenn der Componist sich von der einfach ausgedehnten oder successiven Harmonie dergestalt führen läßt, daß er sein Absehen bloß auf eine Stimme richtet, und hernach die Harmonie dazu macht, so gut wie er es meinet; polyodisch heißt diejenige, wo der Componist sogleich eine Folge verschiedener Accorde bey sich feste setzet, und die einfache Harmonie oder Melodie hernach aus selbige zieht.

Mit der monodischen Geseht sind zwar gewisse scheinbare Vorzüge verbunden, z. E. daß man desto mehr Manieren, Figuren und Verkleinerungen der Noten von allerhand Art, in der Höhe und der Tiefe anbringen kann. Aber ist es erlaubt, denen aus den zufälligen Beschaffenheiten eines Gesanges fließenden Unnehmlichkeiten, die wesentlichsten Eigenschaften desselben aufzuopfern? Der Abgang der aller-nothwendigsten Erforderniß, das ist, der Mannigfaltigkeit in der Harmonie, wird dadurch nicht ersetzt. Der Klang an sich ist schon Harmonie. Wir sind des vollkommen Uebereinflanges so gewohnt, daß wir denselben bey jedem unser Ohr besonders angreifenden Klange mitgedenken. Wie nun der Mensch von Natur noch ein größerer Freund der Mannigfaltigkeit, als der Uebereinstimmung ist: also verlanget die Seele auch nach der Bewegung, und einen solchen Fortgang der Klänge, welcher

cher uns einen mannigfaltigen vielfachen Zusammenlaut fühlen und empfinden läßt. Zwar setzt das monodische Verfahren die Seele eben in keine Unthätigkeit; es ist aber doch nicht so geschickt, als das polyodische Wesen, solche in Aufmerksamkeit zu erhalten und zu befriedigen. Außerdem ist die monodische Art der Grundlegung zu einem Gesange nicht so natürlich, als die polyodische.

Die Zusammenstimmungen, oder Accorde machen aber in der Musik nicht alles aus. Es muß auch ihre Zeit und Dauer in Obacht genommen werden. Dieses geschieht vermittelst des Rhythmus, der mit einer erstaunenden Kraft in die Seele des Menschen wirkt. Weil derselbe in der kleinern Gattung der musikalischen Stücke leichter in die Sinne fällt, als in den größern Zusammensetzungen, wovon man nicht so leicht die Ordnung fassen und begreifen kann, so kommt es auch daher, daß die erstern deswegen iusgemein geschwindern Eingang finden, als die letztern = = =.

Ueber die Frage, ob die vielfache Harmonie aus der einfachen, oder successiven Harmonie, oder umgekehrt, ob diese aus jener entspringe, sind die Musikgelehrten nicht einig. Um sie zu entscheiden, muß man untersuchen, ob die Natur vermittelst der uns angebohrnen Stimme, den natürlichen Gesang entweder als Harmonie oder als Melodie erzeuge. Wenn man auf die ursprüngliche Ordnung der auf

einander folgenden Töne Acht hat, so ist es eben diejenige, welche in den sechs ersten Stufen der arithmetischen Fortschreitung enthalten ist. So giebt z. E. die Trompete die Folge der einzeln Töne nach dieser Ordnung an. Nun käme zwar diesemnach die Octave zuerst in Betracht. Allein die unterschiedlichen Klänge derselben machen einen zu ähnlichen Eindruck auf uns, und sind auch schon so genau unter einander verbunden, daß die Octave schon in jedem Grundtone, so wie dieser in jener vorausgesetzt wird. Mithin zeigt sich zuerst die Quinte, als ein zur Fortpflanzung und zur Vermehrung einer Harmonie dienliches Intervall. Die allernatürlichste Fortschreitung eines Tons ist demnach die in seine Oberquinte, und von dieser hinwieder in die Octave des Grundtons selbst. Der Fortschreitung in die Quinte ist die in die Quarte am nächsten; alsdenn folget die in die Terz. Diese Fortschreitungen sind die allerersten und desto natürlicher, je gewisser es ist, daß, da der Klang an sich schon eine vielfache Harmonie ist, der Fortgang in solche Intervallen der natürlichste ist, welche hinwiederum einen eben so vollkommenen Accord über sich leyden, als derjenige war, welcher uns mit dem ersten Anfangstone zugleich eingedrückt ward. Aus den Accorden des Anfangstons, der Quinte und Quarte entspringet die ganze diatonische Klangleiter, und fast alle nur mögliche Folgen einzelner Töne, lösen sich in den natürlichen Accord,

Accord, und in die aus demselben entsprungene Originalfortschreitungen wieder auf, zum Zeichen, daß sie ursprünglich aus denselben entstanden sind. Und wenn man einen großen, ja den größten Theil der musikalischen Zusammensetzungen auf das Simple zurücke führet, und die allerersten Grundfortschreitungen wieder auflöset, so sind sie fast nichts anders, als beständige Uebergänge des Haupttons in dessen Ober- oder Unterquinte, und hinwiederum eine Rückkehr von diesen beyden Fortschreitungen in den Hauptton. Ein ieder einzelner Ton drücket uns schon demnach mit der ursprünglichen Harmonie, die natürlichsten Fortschreitungen derselben und eben dadurch eine ganze Tonart zugleich mit ein. Der Klang gleicht einem Lichtstrahl, der, wenn er vermittelst eines Prismatis zerleget wird, alle die zur Verfertigung eines Gemähltes nöthigen Farben darstellt. Wenn wir also den Fortgang der singbaren Stufen von Natur, ohne Hülfe eines Lehrmeisters treffen, so geschieht dieses zu Folge der vorher bestimmten Harmonie, und der aus derselben herfließenden Fortschreitungen. Die vorherbestimmte oder ursprüngliche Harmonie aber hat ihren Grund in der Natur der Seele. Der Fortgang der einzelnen singbaren Töne, oder der natürlichen Melodie, ist also abhängig, der Fortgang der zusammengesetzten Harmonie aber für unveränderlich zu halten, das ist soviel gesagt: die Harmonie wird eher als die Melodie erzeugt,

zeuget, oder die Melodie entspringet aus der Harmonie.

Ich breche allhier ab, weil dieser kurze Auszug hinlänglich ist, von der vernünftigen Denkungsart des Herrn Verfassers den Leser zu überzeugen. Eine nach seinen Grundsätzen und Regeln eingerichtete Composition kann nicht anders als den Beyfall wahrer Kenner haben, zumahl wenn solche durch ein fruchtbares glückliches Genie unterstützt werden. Von der Wahrheit derselben überführt zu seyn, braucht man nur in die Arbeiten der wahrhaftig großen Tonmeister der isigen und vorigen Zeit einem Blick zu thun, wofern man die Wahrheit zu empfinden im Stande ist. Des Hrn. Verfassers Exempel ist Bürge genug für seine Regeln.

Wider dieses Werk hat ein Unbekannter unter dem angenommenen Nahmen Caspar Dünkelfeind folgende Schrift herausgegeben: Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmanns Tractat von der Melodie, 16 Seiten in 4to. Nordhausen, den 1. Jul. 1755.

Diese etwas hitzige Critik ist in folgender Schrift spißfindig beantwortet worden: Die Vortreflichkeit des Herrn Caspar Dünkelfeinds über die Abhandlung von der Melodie ins Licht gesetzt von einem Musikfreunde. 16 Seiten in 4to.

Wir nehmen keinen Antheil an diesem Streite, und begnügen uns, dem Leser anzuzeigen

gen, daß man erstere Schrift in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung und die letztere in der Realschule allhier haben kann.

Da der Herr Michelmann vor einiger Zeit bey Sr. Königl. Majestät um Erlasung seines Dienstes allerunterthänigst angesuchet, und seinem Verlangen allergnädigst gewillfahret worden: so ist die hiedurch bey der Königl. Kammermusik ledig gewordne Stelle durch den Herrn Carl Fasch, einen Sohn des berühmten Herrn Capellmeisters Fasch zu Zerbst wiederum besetzt worden.



V.

Nachrichten.

1) Den Herren Subscribenten auf die im 4. St. I. Band dieser Beyträge angekündigte Anleitung des Herrn Agricola zur Singkunst nach den Grundsätzen des Hrn. Tosi &c. wird hiemit bekannt gemacht, daß der Druck bemeldten Werks bis auf einige Bogen fertig ist. Da der Herr Verfasser aber zuförderst durch verschiedene Geschäfte im Dienste des Königs, und hiernächst durch eine unverhoffte schwere Krankheit, wovon er erst izo allmählig zu genesen beginnet, außer Stande gesetzt worden, an die annoch fehlende Bogen die letzte Hand zu legen, und der Druck derselben also nicht besorget werden können, so siehet derselbe sich verbunden, seine Herren Subscribenten um gütige Nachsicht zu ersuchen, doch anben dieselben zu versichern, daß ihnen aufs längste auf Johannis, bemeldtes Werk unfehlbar ausgeliefert werden soll.

2) Ein

2) Ein unbekannter Freund hat mir vor einiger Zeit ein kleines Päckchen mit der Post übermachtet, und darinnen zuvörderst nachstehendes communiciret:

Von Gottes Gnaden, Friedrich, König in Preussen, Marggraf zu Brandenburg, des heil. Röm. Reichs Erzkämmerer und Churfürst 2c. 2c.

Unsern gnädigen Gruß zuvor; Würdige, Edler, Beste und Hochgelahrte Rätthe, liebe Getreue; Weil über den Verfall der Singkunst, und die Nachlässigkeit, womit solche in den Gymnasien und Schulen Unserer Lande getrieben wird, Klage eingekommen: so ergeht Unser allergnädigster Befehl an Euch, die Verfügung zu machen, daß in den Gymnasien und Schulen die Jugend mit mehrerm Fleiß, als bishero geschehen, in dem Singen geübet, und zu solchem Ende in der Woche dreymal Singstunde gehalten werden möge. Sind Euch mit Gnaden gewogen. Gegeben Berlin den 18. Octobr. 1746.

Auf Sr. Königl. Majestät allergnädigsten Specialbefehl

An sämtliche Regierungen und Consistoria.

Arnim.

Dieses Vorstehende, worunter wohlgedachter Freund die Anmerkung gemacht: daß solcher heilsamen Verordnung von den Herren Cantoribus sehr wenig nachgelebet würde, war annoch mit folgendem kleinen Werkchen begleitet: Die Tonkunst bey Gelegenheit der Württembergischen Opern in zwey Gesängen besungen, 1753. 1½ Bogen in 4. wobey ich ersuchet ward, die Nahmen und Lebensbeschreibungen der beyden württembergischen Sänger, auf welche diese beygefügte zwey Lieder versfertiget wären, in den Beyträgen bekannt zu machen.

Da

Da der unbekante Freund aber nicht allein seinen Rahmen mir zu entdecken vergiffen, indem kein Handschreiben dabey befindlich war, sondern mir noch überdieß die Lebensbeschreibungen der betwusten Sängers nicht übermachtet hat, so ersuche ich denselben, sich nicht allein beliebigst näher zu erkennen zu geben, sondern mir auch die erforderlichen Nachrichten dabey zugleich gemein zu machen, damit ich seinem Verlangen genug thun könne, als welches ohne dieses unmöglich ist.

3) Die Herren Subscribenten auf meine Sagensammlung haben unstreitig Ursache, wegen der verzögerten Edirung derselben auf mich etwas böse zu seyn. Ich bitte um Vergebung, und verspreche, mich nunmehr mit ehestem meiner Pflicht zu entledigen. Die Ursachen der Verzögerung sind von der Beschaffenheit, daß ich sie unmöglich alle nach einander allhier erzählen kann. Es soll dieses in dem Vorberichte zu bemeldter Sammlung geschehen.

4) Der geschickte Tonlehrer und Kammermusikus bey des Fürsten von Thurn und Taxis Durchl. Herr Joseph Kiepel hat nunmehr den zwenten Theil der Anfangsgründe der Composition unter dem Titel: Grundregeln zur Tonordnung insgemein ic. ans Licht gestellet. Wir werden von diesem vortreflichen Buche in dem folgenden Stücke mehrere Nachricht geben.



VI.

Fortsetzung der Nachricht vom Berlinischen Opertheater.

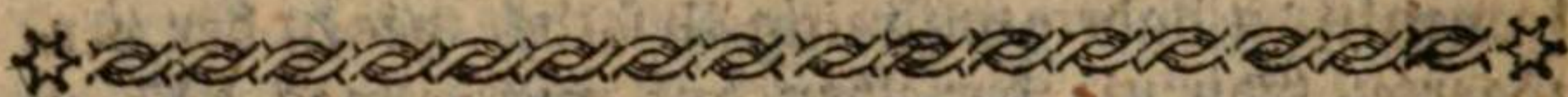
Im Jahre 1755. wurde bey Gelegenheit der Vermählung Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Ferdinands, Bruders des Königs, mit Jhro Königl. Hoheit der Prinzessin, Anna Elisabeth Luise von Schwedt,

272 VII. Scherzlied vom Hn. Hagedorn.

von Schwedt, ein Ballet von dem Herrn Hofcomponisten Agricola, unter dem Titel: *Il tempio d'amore*, zu Charlottenburg aufgeführt.

Im Jahre 1756. im Carneval wurde die Oper, *Lezio* wiederholet, und nachhero das Trauerspiel: *I fratelli nemici*, von der Composition des Herrn Capellmeisters Braun aufgeführt.

Im Monathe März dieses Jahres, an dem Geburtsfeste Ihero Majestät der Königl. Frau Mutter, ward die Oper, *Merope*, von dem Herrn Capellmeister Braun, gespielt.



VII.

Scherzlied von dem Herrn von Hagedorn.

Als sich aus Eigennutz Elisse
Dem muntern Coridon ergab,
Nahm sie für einen ihrer Küsse
Ihm anfangs dreißig Schäfchen ab.

Am andern Tag erschien die Stunde,
Daß er den Tausch viel besser traf.
Sein Mund gewann von ihrem Munde
Schon dreißig Küsse für ein Schaaf.

Der dritte Tag war zu beneiden;
Da gab die milde Schäferin
Um einen neuen Kuß mit Freuden
Ihm alle Schaafe wieder hin.

Allein am vierten giengs betrübter,
Indem sie Heerd und Hund verhiess
Für einen Kuß, den ihr Geliebter
Umsonst an Doris überließ.

