

Historisch = Kritische

Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

IV. Band.

Erstes Stück.



Berlin,

Verlegt's Gottlieb August Lange.

1758.

80 Bey

Wie

Bayerische
Staatsbibliothek
München

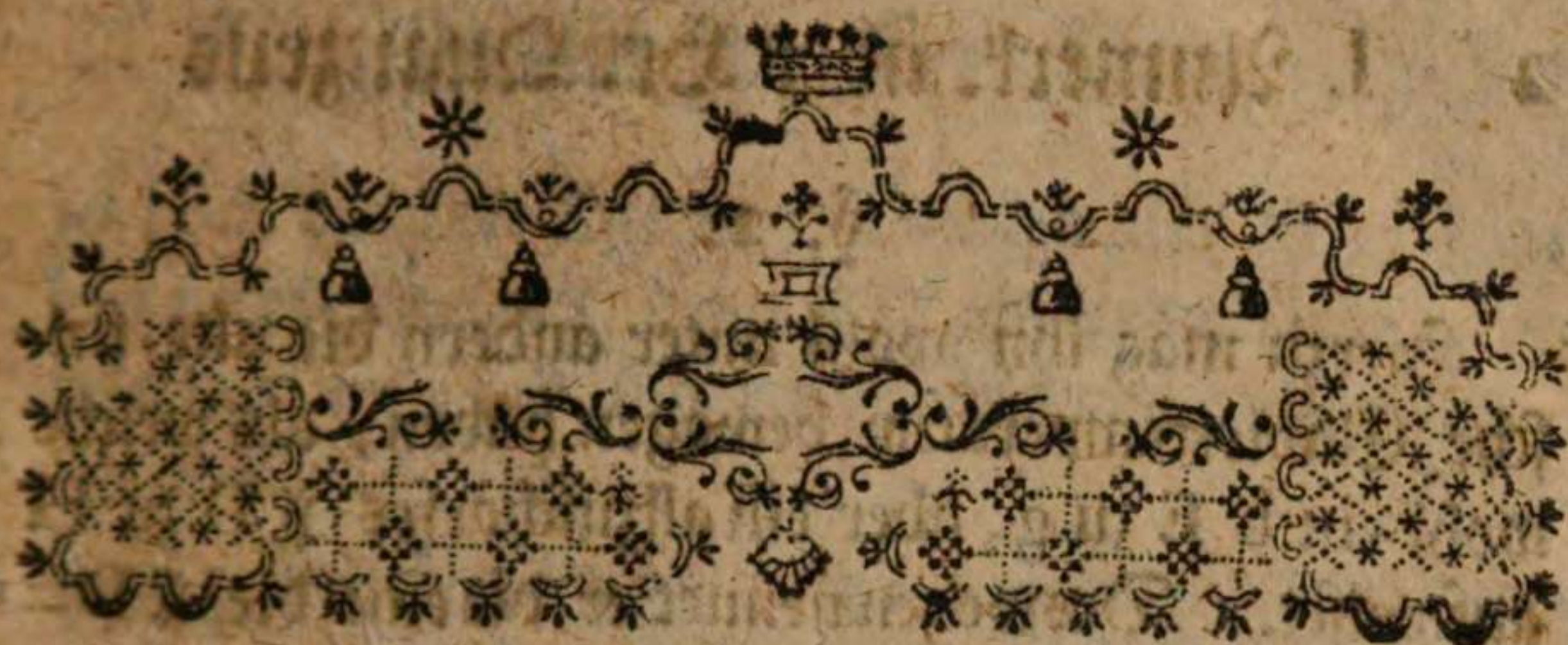
Be
Sta
M

Inhalt.

- I. Herrn Georg Andreas Sorgens, Hoch-Reichs-
gräfl. Neuß-Plauischen Hof- und Stadtor-
ganisten zu Lobenstein, Anmerkungen über
Herr Quanzens, Königl. Preussischen Kam-
mermusici K D und b E -Klappe auf der
Querflöte. pag. I.
- II. Historisch-kritische Nachrichten von den geist-
lichen und weltlichen Opern in Engelland,
aus der *Bibliothèque Britannique* Tom. XV.
Part. I. übersetzt vom Herrn Friedrich Chri-
stian Rackemann, Sekretär bey Sr. König-
lichen Hoheit dem Marggrafen und Prinzen
Heinrich. pag. 17.
- III. Seltsame Erfindungen. pag. 91.

ERZIEHER AKADEMIE
FÜR
ADOLF-HITLER-SCHULE

(15841)



I.

Herrn Georg Andreas Sorgens
Hoch-Reichsgräfl. Reuß-Plauischen Hof-
und Stadtorganisten zu Lobenstein, Anmer-
kungen über Herr Quanzens, Königl. Preus-
sischen Kammermusici * D und b E.

Klappe auf der Querflöte.

§. 1.

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

2 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 2.

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

§. 3.

Hierbey ist nun zu wissen von nöthen:

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

Von jedem dieser vier Puncte wollen wir das nöthwendigste gedenken.

I.

Was für ein Comma gemeynet sey?

§. 4.

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

Stimmung der Flöte. E

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

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

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

§. 5.

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

§. 6.

Unser Comma soll der 55te geometrische Theil der Octav, und der 9te Theil eines grossen Tons seyn; denn wenn d *d vier Commata und *d e fünf Commata von einander entfernet sind, so sind 55 Commata vonnöthen, um die Octav zu erreichen:

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

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

4 I. Anmerk. über Hn. Quanzens

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

II.

Wie der Verhalt unsers Commatis
gefunden werde.

§. 7.

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

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

§. 8.

Unser Comma ist demnach um $\frac{1}{3481}$ grösser als das Comma syntonum, welcher Unterschied wohl mit dem Verstande, nicht aber mit den Augen zu fassen ist, man müßte denn ein sehr langes Monochord machen. Im andern Theil meines Vorge-machs p. 124 stehet, daß es etwas kleiner sey, welches ich hiermit verbessere. In meinem Gespräch von der Temperatur ist es auch zu verbessern.

§. 9.

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

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

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

| | |
|----------|----------|
| 2000. 00 | Grundton |
| 1974. 95 | Comma |

25. 05 Differenz.

Die $\frac{1}{100}$ Theile die über die 25 sind, kann das Auge nicht fassen.

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

III.

Wie das Comma bey allen Tönen statt habe.

6 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 10.

Wir wollen die gebräuchlichsten Töne Quinten-
weiß hersehen, und allemahl das Comma be-
fügen:

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

§. 11.

Man mag erwählen welchen Ton man will, und
Quinten-weiß fortschreiten, so wird die zwölfte
Quinte den Nahmen des tiefen Theils unsers Com-
matis bekannt machen. z. E. von E an:

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

§. 12.

Wird die Fortschreitung aber in Quarten ver-
richtet,

Stimmung der Flöte. 7

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

C F b H b E b A b D b G b C b F bb H
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

bb H bb E bb A bb D
10. 11. 12.

IV.

Wie sich das commatistische Klangsystem
gegen das Clavier verhalte.

§. 13.

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

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

8 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

Systema rel. Temper. æqual. Conf. natur.

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

Wir setzen folgende zu C moll gehörige Intervallen noch bey:

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

Es weichen demnach in die Tiefe vom Clavier ab:

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

In

Stimmung der Flöte. 1 9

In die Höhe weichen vom Clavier ab:

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

§. 14.

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

§. 15.

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

10 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

da nicht 16. 16.

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

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

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

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

Stimmung der Flöte. I II

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

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

§. 17.

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

§. 18.

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

12 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

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

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

§. 19.

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

§. 20.

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

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

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

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

§. 21.

Man kann auch eine solche ungleich-schwebende Temperatur haben, in welcher zwar alle 12 Quinten Antheil an dem Commate Ditonico nehmen, jedoch die 3 ersten an statt eines Zwölftheils, anderthalb Zwölftheil oder $\frac{3}{2} \frac{1}{4}$; alsdenn bekommt man 5 grosse Terzen, und folglich auch so viel kleine Sexten, die reiner sind, als sie bey der gleichschwebenden Temperatur werden können.

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

14 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

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

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

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

Stimmung der Flöte. 15

Oder man kann zusehen

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

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

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

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

16 I. Anmerk. über Hr. Quanzens

§. 22.

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

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

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

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

§. 23.

S. 23.

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



II.

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

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

18 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

Recio

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

B 2

gewis-

20 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

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

26 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

28 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

IV. B. I. Stück. schlecht

34 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

schen

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

C 2

daß

36 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

Dies sind die Worte des Herrn Addison, in einem Discurs, der, wie ich oben angemerkt habe, vom 21 Merz 1710: 11 datirt ist. Man kann bey nahe hieaus schliessen, um welche Zeit, die

38 II. Historisch-kritische Nachricht

eigentlich sogenannte italienische Oper auf dem englischen Theater eingeführet ist. Man hat mir gesagt, daß die Oper *Zydaspe* die erste gewesen, die man von dieser Art hier gespielt hat. Ich habe sie nicht selbst gesehen und auch nicht die eigentliche Zeit erfahren können, in welcher man mit dieser neuen Oper beehret wurde. Allein der Herr Addison gedenkt ihrer in dem Stück, vom 15 März, des vorhingedachten Jahres, als einer Oper, die schon, wann ich ihn recht verstanden habe, ohngefähr seit einem Jahre verschiedene mahl aufgeführt ist. Er redet auch in dem Blatt vom 6ten, desselben Monaths, von der Oper *Rinaldo und Armide*, und hält sie neuer als jene. Dies sind alle diejenigen Erläuterungen, die ich gegenwärtig, von dem, was die Einführung der italienischen Oper betrifft, zu geben, im Stande bin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C 5

Rich

42 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

48 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

IV. B. I. Stück. D ist:

50 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

Esther,

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

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

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

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

II. Die Meynung des Hrn. Lockmann, über diesen zweyten Punkt, scheint uns mit ein Paar Worten dieses zu sagen: die italienischen Oratorios haben mit den welt- und geistlichen Schauspielen (*Feux & Mystères*) der Franzosen einen Ursprung: und die Pöllgrimme, haben diese andächtige Schauspiele eingeführet, wie der Pater Menestrier, in seinem Werke von musikalischen Vorstellungen, Seite 153, 154, davon geurtheilet hat.

„Diejenigen, welche aus Jerusalem und dem gelobten Lande, von St. Jacob zu Compostella und einigen andern heiligen Orten, zurück kamen, versertigten auf ihren Reisen gewisse Gesänge, worinn sie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes, oder vom jüngsten Gericht handelten; sie waren zwar nicht sonderlich ausgearbeitet, allein die Melodien und die Einfalt damahliger Zeiten, schienen diese Gesänge pathetisch zu machen. Sie besangen auch die Wunderwerke der Heiligen, ihre Martern und gewisse Fabeln, denen das abergläubische Volk den Nahmen Erscheinungen beylegte. Diese Pöllgrimme reiseten insgemein haufenweise zusammen, und machten durch ihren Gesang einen besondern Aufzug, und eine Art von Schauspiel, welches den Leuten gefiel; denn nebst dem Pöllgrimsstabe trugen sie Hüte und Mäntel, welche mit Muscheln besetzt, und auf verschiedene Arten bemahlet waren; in diesem Aufzuge pflegten sie an den Orten, wo sie sich ausruheten, auf den Strassen und öffentlichen Plätzen, ihre Gesänge abzusingen. Die

54 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

56 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

58 II. Historisch-kritische Nachricht

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

Reizender und sanfter Gegenstand, den meine zarten
Lippen

Hundert mahl angenehmer fanden, als den Nectar der
Götter!

Dein Ebenbild schwebt mir beständig vor Augen!

Meine Sinne sind unempfindlich gegen alles was sich
ihnen darstelllet,

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

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

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

überrascht, sie beyammen zu sehen, und macht ihnen kund, daß, da Don Garcia nicht tod sey, die Prinzessin ihm gehöre; der König habe sie für ihn bestimmt, mit allen nöthigen Ehrenstellen, die dazu erfordert würden, um dadurch die Ungleichheit ihres Standes zu heben. 2c. 2c.

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

Zweiter Artikel.

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

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

60 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

62 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

64 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

MDLVI.

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

66 II. Historisch-kritische Nachricht

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

MDLXV.

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

MDLXVII.

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

MDLXXIII.

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

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

MDLXXV.

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

MDLXXX.

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

68 II. Historisch-kritische Nachricht

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

MDLXXXVII.

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

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

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

70 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

MDC.

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

MDCI.

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

72 II. Historisch-kritische Nachricht

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

MDCIII.

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

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

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

MDCIV.

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

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

74 II. Historisch-kritische Nachricht

MDCV.

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

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

MDCVII.

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

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

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

MDCVIII.

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

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

nebst

76 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

MDCIX.

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

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

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

MDCX.

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

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

MDCXI.

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

NB. Das

78 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

MDCXIII.

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

Die

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

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

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

MDCXIV.

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

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

80 II Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

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

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

MDCXV.

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

MDCXVI.

MDCXVI.

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

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

MDCXVII.

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

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

82 II. Historisch-kritische Nachricht

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

MDCXVIII.

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

MDCXIX.

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

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

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

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

MDCXX.

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

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

84 II. Historisch-kritische Nachricht

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

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

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

MDCXXI.

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

MDCXXII.

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

MDCXXIII.

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

NB. Ich

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

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

MDCXXV.

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

MDCXXVI.

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

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

MDCXXX.

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

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

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

MDCXXXI.

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

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

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

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

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

88 II. Historisch-kritische Nachricht

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

MDCXXXIII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ses. Hieraus ist der Titel *Cælum Britannicum* (der Britannische Himmel) entstanden. Das Orfordtsche Athen, (*Athenæ Oxonienses*) von Wood bringt uns übrigens auf die Muthmaßung, daß diese Masquerade dem Ritter Wilhelm Davenant sey zugeeignet gewesen.

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

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

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

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.

III. Seltsame Erfindungen.

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

92 III. Seltfame Erfindungen.

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

Ist

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

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

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

94 III. Seltsame Erfindungen.

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

