



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guida per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



O. Germ

Dresler

82a

Eugenia Dr. R. G. Dr.

<36604809550015

<36604809550015

Bayer. Staatsbibliothek

Ernst Christoph Dresslers
Theater-Schule

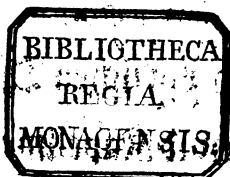
für die Deutschen,

von

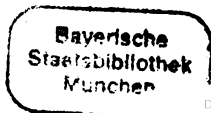
Ernsthafte Sings- & Schauspiel
betreffend.



Hannover und Cassel,
bey Joh. Wilh. Schmidt, 1777.



Mein Vaterland, — — — — —
Wie war, gegen das Ausland,
Ein anderes Land gesucht, wie du!
Ich nicht allgerneht. Sie denken nicht eel genug,
Du wohn, wie schön dein Teller ist!
Klopstocks Oden.



Allen unsern,
Dramatisch-lyrischen Dichtern;
Tonsetzern und Kapellmeistern;
Sängern und Sängerinnen,
als Acteurs;
Tonkünstlern;
Direktoren und Vorstehern
der Deutschen Schaubühne;

widmet
folgende bescheidene Anmerkungen
mit
patriotischer Wärme, und Vaterlands-
Liebe vollem Geiste

der Verfasser.

Hochzuverehrende Herren und Freunde!

Sie, die Sie sich bisher, mit vorzüglicher Geschicklichkeit, Kenntniß und großem Geiste der Emporbringung des Deutschen Singschauspiels angenommen, verdienen den besten Dank eines gesitteten und gefühlvollen Deutschen Publikums. Ihren Verdiensten weihe ich folgende Abhandlung, welche ich Theater-Schule genennt, als einen öffentlichen Beweis meiner Hochachtung und Ergebenheit — meiner warmen Liebe und Freundschaft.

Immer war das Theater-Studium mein Augenmerk; immer hofte ich die Talente, die Genies meiner Landsleute sich empor schwingen zu sehen; immer dachte ich den Werth der Deutschen einmal geschätzt, geehrt; aber Unachtung,

oder Unaufmerksamkeit, Mangel, Unwissenheit in diesem und jenem Sache; Unstätigkeit und Flüchtigkeit waren immer der Erfüllung eines patriotischen Wunsches zuwider. Doch, seitdem Sie auftraten, und uns mit Ihren schönen Reden und Vorstellungen vergnügten, ist es einigermaßen erfüllt.

Die Einzelnen Schönheiten, da und dort Vollkommenheiten, haben wir; aber, noch fehlt der große Schmuck des Ganzen.

Diesem zu erlangen, habe ich Möglichteit in folgenden Blättern, entworfen. Weiter geht meine Erfahrung und Einsicht nicht. Schenken Sie inögefallt diesen Werken Ihre Bemerkungen, und entfernen Sie das Fehlerhafte der meinigen; so werden ich, und die leimenden Genies meiner Landsleute, für die Vollkommenmachung der Singschmuckkunst, Ihnen dankbar seyn.

Dass ich meine eigenen Bemerkungen hier und da, mit gelese-
nen Regeln, Maximschriften

ſchriften und Gedanken anderer Theater-
kenntniß habenden Freunde und Lehren,
verſtärkt oder erweitert habe; daß ich
ſolche durch einige Hauptſtellen aus der
allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte
des Hrn. Salfers; und, das über die
muſikaliſche Oper gründlich geſchriebenen
Werks, des Grafen Algarotti, erläu-
tert und vermehrt; wird man mir nicht
übel nehmen, ſondern vielmehr Dank
weiſen.

Habe ich da und dort geirrt; finden
ſich Lücken; wäre in einem oder dem an-
dern Kapitel noch was zu bemerken; ſo
erbitte ich mir alles zu meiner und meiner
Landſleute ferneren Belehrung; um dies
ſes Buch, vielleicht das erſte und einzige
in ſeiner Art, mit der Zeit vollkommen
machen zu können.

Danken Sie dieſes kleine Ganze Hrn.
Ettinger zu Gotha, welcher ſich ſeyn-
Herausgebung ſeines Taschenbuchs für
die Schaubühne, um Beiträge bat.
Einzelne Stellen, und Bemerkungen; die
ich

ich ihm geschieht hätte, würden weder
meinen noch des Publikums großen
Wunsch erfüllt haben. Ich dachte also
darauf, um was Ganzes zu liefern; ging
alle Nothwendigkeiten vom Anfang bis
zum Ende durch, überdachte den Werth
und alle Erfordernisse der Ernsthaften
Oder, und schrieb sie. Und nun hoffe
ich der Deutschen Singschaubühne
mehr gedient zu haben, als mit einzeln
nen Sätzen.

Ob ich meinen Zweck erreicht, oder
versehlt habe, können Sie, meine
Gönner und Freunde, am besten
belehren

Ihren

Cassel,
den 1. März.

1777.

ergebensten Diener
E. C. Dreßler.



Erstes Kapitel,
von
**dem Ernsthaften Singschauspiel der
Deutschen überhaupt.**

§. 1.

 Das Singschauspiel, oder die
Oper und Operette der Deutschen,
habe ich bisher auf allen meinen
Reisen, mit Vaterlandsliebe angesehen, und
manche beurtheilt. Theils habe ich bey Auf-
führung derselben, meinen Landsleuten Glück
gewünscht; theils habe ich sie bedauert.

§. 2.

Strassburg, Mannheim, Mainz, Frank-
furt, Wehlar; dann, Weimar, Leipzig, Gos-
tha, waren die Orter, wo Deutsche, Deut-
sche

2 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

sche mit Vergnügen hörten. Dennoch habe ich noch, da und dort, Unvollkommenheiten bemerkt, zum Theil und im Ganzen betrachtet.

§. 3.

Wenn die Action meiner Landsleute hin und wieder noch gut, und erträglich wäre; so ist doch der Umfang mancher Stimme, nur Gassenlieder werth, und das theils aus Mangel der Tonkunst; theils aus Mangel der Stimme. Denn, wahre Deutsche Sänger und Sängerinnen werden noch zur Zeit nicht bezahlt, und können weder von einem Hofe, noch von einem Principal oder Impresario bezahlt werden. Kreischende Sängerinnen, Nachtwächter-Stimmen von Mannspersonen (wenige gute nehme ich aus, in Gotha und Mannheim, und die ich bey Hrn. Seiler und Marchand gehört) waren genug da, und sind noch immer, zur Schande der Tonkunst, auf Deutschen Reibehands Stempelführenden Theatern vorhanden.

§. 4.

Unter der Anführung und Aufsicht eines Fillets und Schweißers haben wir etwas gutes

gutes erhalten, nehmlich: was die Auf- und Ausführung ihrer mit Kenntniß und Geschmack gesetzten Opern, anfangt; denn, beyder Arbeit ist nicht zu tadeln.

§. 5.

Diese beyden verdienstvollen Männern, müsse der patriotische Wunsch des reblichen Lusters, Hrn. Reichards, Kapellmeister des Königs von Preussen, a) bald in Erfüllung gehn. Mit Enthusiasmus würde man alsdann, beim Wink eines, die Musen Deutschlands schützenden Armins folgen, um ein Vaterlands-Sänger ganz zu seyn.

Ob wir dazu geschikt sind? Ob wir Tonkünstler und Sänger genung sind? Und ob wir Theaterkenntniß, Action und Declamation haben oder verstehen?

§. 6.

In D. Burneys Musikalischen Reisen wird man nichts von alledem finden. Der gute liebe Mann hatte wohl vor vielen Gastereien, Ausmessung der Orgeln, und Postwagenen

a) Im 8ten Briefe pag. 140 bis 146. Dieser Wunsch ist zwar noch nicht in Berlin, wohl aber in Mannheim zum Theil in Erfüllung gegangen.

4 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

wagen-Berechnung nicht Zeit an größere Genies, geschweige an kleinere der Deutschen zu denken. Vielleicht hat ihm der Meid manches Namen verschwiegen? Vielleicht ist er nicht nach Bayreuth, Gotha, Braunschweig, Regensburg und Cassel gekommen b). Warum hat er denn nichts von den Casselschen Tonkünstlern gesagt? So geht es allen Bemerkern, die nach Hbrensagern, Männer von Verdiensten beurtheilen!

S. 7.

Ob wir Deutschen also, Theaterkenntnis haben? Ob wir Action, als Spiel und Declamation, oder Vortrag verstehen? Diese Fragen

b) D. Burney ist wieder auf der ersten noch zweiten Reise nach Cassel gekommen. Nach Fulda hätte er gehen, und in Mainz bessere Untersuchung anstellen sollen; weil es fast die ältesten Stifter sind.

Die Reformation hat alle Musikalische Erziehung in gewissen Ländern verdrungen; Und es müssen neue Stiftungen gemacht werden, wenn sie wieder belebt werden sollte. Aber, der Geist milder Stiftungen! Sollte er ganz erloschen seyn?

gen. kan sich jeder selbst zur Genüge beantworten, wenn er die bereits verschiedenen Schriften, das Theater betreffend, besonders die Gotthaischen Theater-Calender, und die gewiß sehenswürdigen da und dort ge habten Vorstellungen erwägt; und wenn er meine Beurtheilung der Oper Alceste, welche ich diesem Werke beygefügt habe, von Hrn. Hofrath Wieland gedichtet, und von Hrn. Kapellmeister Schweizer gesetzt, lesen wird; und, wenn er folgenden Inhalt dieser Blätter, worin das Deutsche Ernsthafte Singe-Schauspiel mein Augenmerk ist, durchsieht und überdenkt.

S. 8.

Wie ich auf den Gedanken gekommen bin, dieses wenige meinen Landeleuten niederzuschreiben, wird jeder Gefühlvolle, dessen Brust für das Wohl seiner Brüder schlägt, einsehen.

S. 9.

Erziehungskunst, in diesem Fach? Zu unsern Zeiten ist ja alles von der Erziehungskunst belebt; allenthalben spricht und schreibt man ja davon. Aber noch ist immer die Frage:

Welchen Antheil kan die Tonkunst unter uns Deutschen bey der Erziehung haben?

unbestimmt und unausgeführt geblieben.

U 3.

S. 10.

6 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

§. 10.

Was ist, und welche Vortheile sind zu erwarten, wenn die Tonkunst auch zu unsern Zeiten mit in den Erziehungs-Plan gesetzt würde? Sollte diese Frage, besonders jetzt da man anfängt vom Vorurtheil frey zu seyn, nicht von allen Pädagogen unserer Zeiten beherzigt, und die göttliche Tonkunst, die erste und einzige entzückende Tochter der schönen Natur, mit in den allgemeinen Erziehungs-Plan gesetzt werden?

§. 11.

Da alle Werke der schönen Künste überhaupt fähig sind uns Empfindungen ins Herz zu flößen, wenn sie es öffnen, weich und sanfter Eindrücke fähig machen, unsern Geschmack bilden, daß wir fähig werden, das Gute, Schlechte und Mittelmäßige zu empfinden: so hat, die bisher auf niedern und hohen Schulen immer noch verkannte und ausgeschloßne Mitschwester der Musen, die Tonkunst gewiß den stärkern Antheil daran. Man überlasse sich einmal den göttlichen Harmonien: so wird man die mächtigen Wirkungen der Tonkunst fühlen.

§. 12.

Warum denkt man nicht allenthalben daran, die Jugend mit der reizendsten aller Künste bekannt zu machen, so, wie ehemals in Griechenland? Denn, bey des Griechen waren Dicht- und Tonkunst beständig in einer Person vereint; lange Zeit lebten beyde Künste immer noch bey uns in Trennung und Zwietracht; bis ihre Vereinigung vor kurzem erschien in Ihrer Hoheit der vermählten Churfürstin von Sachsen, welche die Opera, Talestri und il Trionfo della Fedeta, gedichtet und gesetzt; und in Mons. Roussau, welcher von dem Drama Le Devin du village und Pygmalion zugleich Dichter und Componist ist; denn in unserm geübtem Prof. Zacharia, welcher Dichter und Tonkünstler zugleich; und welches in vielen gedruckten Werken bewiesen hat.

Hier, da sich der Dichter und Tonsetzer in einer Person vereint findet, wäre das Mittel, gute Opern zu bekommen. Dieses Mittel könnte leicht in Erfüllung gehen, wenn unsere Standespersonen nach Art der Griechen erzogen würden, sich nicht damit begnügen ließen, wenn sie ohnedesons vom

Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

Blatte wegsingen könnten, sondern weiter gingen, und die Geskunst lernten; wenn sie begieriger wären, ihr Genie zur Musik mehr als gewöhnlich auszubilden, und sich nicht für eine Schande hielten, Verse machen zu lernen; wenn sie sich nicht schämten, sich ihres Herzens zu bedienen, und sich anständigen und feinen Empfindungen zu überlassen; wenn sie alsdenn von den angenehmen Eindrücken, die sie zu empfinden das Glück gehabt hätten, durchdrungen wären, so würden sie bey Schilderung derselben vielleicht ihre Zuflucht zur Musik und Poesie nehmen.

§. 12

Ich komme wieder auf den Anfang des vorhergehenden Paragraphen.

Nach Platons Lehre, wurden in Griechenland die Kinder eher in der Tonkunst unterrichtet als sie zu andern Disciplinen schritten. Timotheus, forderte deshalb doppelten Lohn von denjenigen Scholaren, welche von andern und schlechten Meistern in der Musik nicht wohl und gut unterrichtet waren. Damals forderte ein Sänger den andern auf, gab ihm einen Myrtenzweig in die Hand

"Singe-Schauspiel der Deutschen. 9

Hand und lud ihn gleichsam zum Singen ein. Daher das Sprichwort hernach entstanden: *ad myrtum canero*. Man lese dieses bei dem Alexandro ab Alexandro im IIten Buch das 25te Kapitel pag. 94. wo mehrs davon gesagt wird.

§. 14.

Was die Musik den den Griechen war, ihre Strolche. Ist in Karl Wifons Versuch über den Musikalischen Ausdruck pag. 9-19. die Erzählung des Polybius von den Arcadern; nachgelesen werden.

§. 15.

Aus diesem erhellet nun, daß in Griechenland die Musik sehr geschätzt worden. Thaten nun dieses die Griechen; warum nicht wir auch? Den größten Antheil bey ihrer Erziehung hatte die Musik, unter welchem Worte aber, sie mehr als Tonkunst verstanden, nemlich die Harmonie, die Zusammenstimmung aller Kräfte unserer Seelen. Denn, wenn durch Philosophie und durch die schönen Künste, jede Seite der Seele gleichsam zum Guten und Schönen gestimmt

10 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

war: so nannten die Griechen, diese liebliche Harmonie, Musik. Aber in diesem weiten Verstande nehmen wir das Wort, Musik, nicht mehr, und doch sollte die Musik, auch so wie wirs nehmen, einen großen Antheil an unserer Erziehung haben.

§. 16.

Ehe ich in Absicht auf die Erziehung durch Musik weiter gehe, so ist die Frage: Was eigentlich unter Musik oder Tonkunst nach unserer jetzigen Zeit begriffen sey?

§. 17.

Die Tonkunst ist ihrem Wesen nach eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern, und Kraft haben, die Empfindungen zu unterhalten und zu stärken. Ihr Zweck ist Erweckung der Empfindung; ihr Mittel, eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Dieses sagt Hr. Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste im 2ten Theil p. 783. Diesem will ich nun auch meine Gedanken beyfugen.

§. 18.

§. 18.

Nach meiner Einsicht ist die Kunst: Ein sinnlicher Ausdruck der Leidenschaften durch Hervorbringung der natürlichen Zeichen der Töne, entweder mit der Stimme, oder mit Instrumenten. Das ist sie, praktisch genommen. Sonst, ohne auf ihre große ausübende Kraft zu sehen, ist sie; die Sprache der Leidenschaften, durch Töne.

§. 19.

Unter dem Worte, Musik, muß man nicht Einstimmung und Zusammenstimmung vieler und mannigfaltiger Instrumente verstehen, als wahre Musik betrachtet. Es ist auch nicht Harmonie noch Symphonie; ob dies gleich Handlangerinnen und Dienerinnen derselben sind; sondern, sie ist die Stimme und der Gesang der Töne und Ausdrücke der Natur, die in uns übereinstimmende und innere Empfindungen erregt.

§. 20.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsere Seele

12 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

Gelehe schicht. In dem Schalle, oder in dem Tönen kan Bärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Born, Verzweiflung und andere leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kan durch den Schall oder Ton eine Seele der andern empfindbar werden, und erst die Art der Empfindung kan auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen. Da fängt also das Gebiete der Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Tonkunst.

§. 21.

Ich will die zwen vorhergehenden Abschnitte, mit Beyspielen zu erläutern suchen.

Die Töne eines rollenden Donners, das Gebrülle der wilden Thiere in den Wäldern, ist der Natur nach, furchtbar, und setzt alle Hörer in Schrecken. Das Blöcken des Lammes, ist die Stimme der hilflosen Unschuld; das Girren der Turteltaube, ist die schmelzende Stimme der Liebe. Das Ricken des Kindes, und das Gelächter der Erwachsenen, hält man bey denen, die sie hervorbringen, für ein Zeichen der Lust und Fröhlichkeit

igkeit und des Vergnügens. Und, das Geruhen des Glorien, das Wechzen des Sterbens; beides kündiget uns ohne Worte den Hilfe bedürftigen Zustand des Leidenden an.

S. 22. *Das ist die Kunst.*

Allenthalben, wo wir hinschauen, ist der Keim, der Urstoff, der wahre Grund der Tonkunst; allenthalben ist Sprache der Leidenschaft; ist Musik.

S. 23. *Die Kunst ist die Kunst.*

Alle Thiere, die Vernünftigen wie die Unvernünftigen haben also, das Vermögen, von der Natur in sie geordnet, die leidende Kraft der Seele, durch Ton und Stimme oder Schall, anzuzeigen.

S. 24.

Bei dem Menschen ist die Stimme, der Ton, die Erklärung seines Willens, dem Gang seiner Leidenschaft gemäß. Bei den andern Thieren ist es die natürliche Zureichung; als da ist in ihnen der fordernde, der schmeichelnde und der zornige Ton, ic.

S. 25.

Jedes Thier hat von Natur einen ihm eigenen Ton, theils sich selbst, theils seine Leidenschaft dadurch zu erkennen zu geben; als

14 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

als da ist: Der Klage-Ton der Eule; der Trauer-Ton des Geiers; das seufzende Gurren der Turteltauben; der gleichtönende Gesang des Rucklucks; das liebliche Singen und Ziehen der Nachtigall; das Zwitschern der Sperlinge; das Rufen der Hähnen; das Klappern der Störche; das Quacken der Frösche; das Blöcken der Schaafe; das Brüllen der Ochsen, u. s. w.

§. 26.

Alles dieses aber ist monotonisch gut! Die Monotonie ist also der Grund der Melodie und Harmonie. Wieder zwey Wörter, die mancher Tonkünstler, oder Musiker im Munde führt und nicht weiß, was sie sagen wollen.

§. 27.

Melodie, ist der in einem Stücke herrschende angenehme Gesang. Diesen herrschenden Gesang hat entweder eine Stimme allein, oder er ist nach den Regeln der Nachahmung unter mehrere Stimmen vertheilt.

Harmonie, ist die Uebereinstimmung der begleitenden Stimmen mit der Hauptstimme.

§. 28.

§. 28.

Man kan sich die Harmonie und Melodie auch so vorstellen. Diese, daß sie aus der angenehmen Folge lieblicher Töne zu einem wirklichen Gesang entsteht; und jene, daß sie durch viele, zugleich und zusammenstimmende Töne entsteht, daß es aber hierbey auf die Beschaffenheit einzelner Töne und deren Verhältniß in Absicht auf Höhe und Tiefe ankommt. Man schlage in dem 4. Kapitel dieses Werks nach, wo man mehreres und ausführlicheres finden wird.

§. 29.

Ich gehe nun wieder zu dem Gedanken: In wiefern die Musik Antheil an der Erziehung unserer Kinder in Schulen haben könne; und welche angenehme Folge, und welcher Nutzen daher entspringen müsse.

§. 30.

Da und dort, hin und wieder in Deutschland sind Stadtschulen, Gymnasia, wo Unterricht in der Tonkunst, was die Singkunst anlangt, gegeben wird. Aber wie? Schlecht, zum Theil. Denn, wenn öfters die Lehrmeister nicht wissen was Musik ist; wenn sie nicht verstehen was der Gesang; und wenn
sie

sie nicht wissen, welches die wahre Art und Weise solchen zu lehren und zu lernen sey; und wenn diese Lehr und Erlernung nicht nach der wahren Art der Italiäner befolgt wird: so wird Deutschland nie wahre Säng-
 ger und Sangerinnen auf seinen Schaubüh-
 nen sehen.

§. 31.

Man spreche uns unser Genie und unser Glück gar nicht ab. Denn, das Vorurtheil, als wären die Italiäner von Natur gute Säng-
 ger und Sangerinnen, ist längst schon wider-
 legt. Aber die Castraten? Das Castriren
 allein macht keine Säng-; denn die Stim-
 men der Castraten sind so verschieden, daß
 viele Castraten, aus Mangel einer guten Stim-
 me und wahren Kenntniß der ausübenden
 Singekunst, sich vom Abschreiben der Musi-
 kalien erhalten müssen, und damit diese von
 der übrigen Gesellschaft getrennte Menschen
 nicht verhungern, werden so wenig Musica-
 lien in Italien gedruckt. Man setzt mir viel-
 leicht die Namen eines Sarinelli und Man-
 foli entgegen; allein, das Verzeichniß solcher
 Namen wird erstlich sehr klein seyn, und ih-
 re Geschicklichkeit sollten wir lieber aus der
 Erzieh-

Erziehung dieser Sänger, als aus dem Castriren erklären. Das Castriren erhöht nach der Operation die Stimme nicht mehr, als sie vorher war; allein man erzieht den Castraten von der Zeit an mit beständiger Sorgfalt und Rücksicht auf seinen künftigen Stand, er schont daher seine Stimme mehr, als die, welche keinen so frühen und beständigen Unterricht im Singen erhalten. Ohne die ausbildende Kunst ihrer zu habenden besondern Geschicklichkeit in den Conservatorien, besonders zu Neapel und Venedig u. würden sie das nimmermehr seyn, was sie sind. Wir können, was werden es eben so weit bringen, wenn man gute Musikschulen anlegt, worinnen sich, unter der Aufsicht guter Singmeister, junge Genies beyderley Geschlechts bilden können c). Von der wahren Beschaffenheit eines Lehrers in der Singekunst, was er zu befolgen habe, wenn er wahren Unterricht geben will, lese man das 1te Hauptstück des Hrn. Tosi Anleitung zur Singekunst, von Hrn. Agricola übersetzt.

§. 32.

- c) Wer wolte der deutschen Kehle das Sanfte absprechen? In Italien aber ist es allgemeiner,
B weil

18 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

S. 32.

Schulen der Singkunst, wahre Erziehungs-Anstalten derselben in der Tonkunst, wie sie ein sich dadurch verewigender Regent zu Mannheim, und ehedessen schon ein patriotischdenkender Ziller zu stiften angefangen, sind also nothwendig, sowohl dem geistlichen als weltlichen Staate.

Des Hrn. Zillers Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, ist ein gutes und brauchbares Buch, und ein Beweis seines Eifers, und Wohlwollens.

S. 33.

Den Grund der Nothwendigkeit, die Musik zu lehren und zu lernen, findet man nach Ciceros Meynung, hauptsächlich darin: daß die Musik das Gemüth zu allem munter und fähig macht. Assentior Platoni, sagt er im II. Buch de Legibus, nihil tam facile in

animos

weil eine reinere Luft die Sprachröhren reiner erhält, und man dadurch veranlaßt worden, mit größerm Fortgang Conservatorien, oder Musikalische Akademien anzulegen. Die Ärmersungen zwar nicht: es war wider ihre Grundsätze; allein, die auf ihnen gefolgte päpstliche Regierung war der Musik gewogen.

animos teneros atque molles influere, quam
 varios canendi sonos; quorum dici vix potest,
 quanta sit vis in utramque partem. Namque
 de incitat languentes, de laquefacit excitat
 eos de tum remittit animas, tum contrahit.
 Baldach die Ursache ist, warum Pythagoras
 und seine Schüler nach Auszuge des Win-
 terts, frühe, sobald sie nur aufgestanden,
 ihre Lippen oder Bante ergrieffen, darauf ge-
 spielt, und also das Gemüth zur Arbeit auf-
 gemuntert. *aus dem Buche von der Erziehung*

Stück 34. von der Erziehung

Da in diesem Stück der Hr. Sulzer, noch
 als ich seine Theorie der schönen Künste zu
 Gesicht bekommen, meiner Meinung; so weit
 der ich auch seine Gedanken hersehen, weiß
 mir solche verpflichten. Er sagt pag. 785
 im 2ten Theil: Die allgemeinste Absicht, die
 man bey der Anwendung der Musik haben
 kan, ist die Bildung der Gemüther bey der
 Erziehung. Daß sie dazu wirklich viel bey-
 trage, haben verschiedene griechische Völker
 eingesehen (Cicero de Legib. L. II. sind die
 obigen schon von mir citirten Worte); daß die
 alten Völker auch die Musik hierzu angewen-
 det, ist gleichfalls bekannt.

In unsern Zeiten ist es auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feiner Lebensart, als für ein Mittel, die Gemüther zu bilden. Allem Anschein nach, hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volks seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses eigene Bestund vermuthlich nicht bloß in der Art der Konleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulationen; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beispiele an den National-Melodien einiger neuen Völker, die, so mannigfaltig sie auch sonst jede in ihrer Art sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen anderer Völker unterscheidet. Ein Schottisches Lied ist allemal von einem Französischen, und beyde von einem Italienischen
oder

oder Deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volk gesungen wird, merklich unterschieden.

§. 36.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schließen. Dieses könnte auch noch zu unsern Zeiten geschehen, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäft nach einem gründlichen Plan betrieben. Bloßes Anhören der Musik ist nicht hinreichend; die Subjecte müssen selbst mitspielen und singen, und solches müßte mit Empfindung geschehen; worauf ein jeder Lehrer sehen und trachten sollte, das solches befolgt würde. Dann würden unsere Kirchen- und National-Gesänge besser als an manchen Orten jezo, anzuhören seyn.

§. 37.

Was die außerordentlichen Wirkungen der Musik anlangt, so kan man des Bartolini Werke, von den Flöten der Alten, nachsehen. Hiervon will ich nur einiges zum Beyspiel anführen, nemlich, daß die Musik die Affecten besänftiget. Sollte hier nicht

jederman gleich auf die Geschichte der heil. Schrift verfallen, wie Davids Harfe, Sauls bösen Geist, oder seine üblen Affecten besänftigte und verschiente?

Polybius sagt, daß die Musik den Arcadiern nothwendig gewesen, um ihre rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jederman weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu setzen, oder zu besänftigen.

S. 38.

Bey dem Homer finden wir im 9ten Buche der Iliade, daß Achilles durch die Musik ist besänftiget worden. Als unter den Lacedämoniern ein Aufruhr entstanden war, und Terpander, ein Sängler aus Lesbos, seine Musik oder Melodien erschallen ließ; so wurden alle Gemüther wieder ruhig und sanft; daß auch das Sprichwort post Lesbium Cantorem, aus solcher Musik entstanden.

S. 39.

Daß die Tonkunst die hartnäckigsten Gemüther erweicht habe, wissen wir vom Amphion, einem Sohn des großen Zeos; von welchem

welchem Horaz Lib. 3. od. XI. sagt: Movit Amphion lapides canendo. Und in der Epistel an die Pisonen steht: Dictus est Amphion, Thebanæ conditor arcis Saxa movere sono testudine.

S. 40.

Daß die Musik zur Heilung der Krankheiten und zur Erhaltung der Gesundheit etwas befrage, lehret und beweiset uns Martinus Capella, Lib. IX. Man erlanthe mir, daß ich seine Worte hersehe, er sagt: Quid? afflictationibus corporeis nonne assidua meditatione succurri? Febrim curabat vulnereque veteres cantione. Aesclepiades item Tuba furdissimis medebatur. Ischiades quis nesciat expelli aulica (αυλική sive tibiali) suavitate? Xenocrates Organicis modulis Lymphaticos liberabat. Thaletem cretensem citharæ suavitate compertum est, morbos ac pestilentiam fugasse. Herophilus agrorum venas rythmorum collatione pensabat. Vossius in Libro de quatuor Art. popul. Cap. IV. S. 13. führt sowohl aus dem Theophrasto als andern Schriftstellern, viel Exempel nater-schiedener Menschen an, welche durch die Kraft der Musik sind geheilt worden. Die

24 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

Heilung des Tormentel-Bisses ist zu bekannt, als daß ich davon was mehreres sagen sollte.

S. 41.

Wir sehen also, daß die Griechen die Gewalt und den Nutzen der Musik kannten, verehrten, und solche brauchten, um bloß die edlern Leidenschaften zu erregen, als, das Mitleiden, die Gemüthslichkeit, Bärtlichkeit und Liebe; denn, sie, die Tonkunst, war ihnen unter allen Arten des sinnlichen Vergnügens, welches der Seele weniger schädlich. Sollte der politische Staat die Tonkunst also, nicht zur Ausübung der wichtigsten Geschäfte brauchen können?

S. 42.

Ich würde zu weitläufig werden, wenn ich nun auch noch Beweise anführen wolte, was die Musik dem geistlichen Staate vor Nutzen schaffe. Wie nothwendig sie ihm ist, im engen und weitläufigen Verstande genommen, ist zu bekannt. Genug, ich folgere nun: daß, Seelen, die frühzeitig zur Harmonie gewöhnt werden, weit mehr Anlage zum Guten und Fähigkeit zum Wahren haben, als andere unharmonische Klänge, von denen

brauen selbst Ephemere-Melodie ohne Wirkung abprellen würde..

S. 43,

Sind denn das wohl Menschen, deren Herz von der bezaubernden Gewalt der Töne nicht hingegriffen wird? Man mache sich einmal einen Begriff von ihren Organen!

Ein solcher Mensch sitzt in dem Tempel, oder in dem hallenden Musiksaale, oder in dem Hause des großen Singspiels — ohne Gesicht, Gestalt; den ziehenden Seufzer des Adagio einer Schmähting, wiederhole das nachklingende Echo der Rüste eines Steinbores; er, sitze steif und horche weg! Er höre den rollenden Lauf der Kehle einer Benda, mit dem Menschen-Ton der Hobo eines Barths begleitet, und sey im Stande es zu verplaudern; Er höre, in zärtlich und gefälligen Tönen einen zweiten Rast, und den schönsten Tenor-Ton auf dem Basson vom Schwarz, und nehme eine Prise Toback und so — jähne; Es schmetterten die Trompeten, die Pauken poltern im vollstimmigen Allegro, und ihm komme keine Freude oder Schauer ins Herz und ins Gesicht; und nun sage man mir: was ist ein solcher Mensch?

B 5

Wehe!

26 Erstes Capitel, von dem ernsthaften

Wehe! wehe einem Staate, der solche unempfindliche Bewohner hat!

§. 44.

Und doch finden sich hie und da welche, die unsere lieben Mufen nicht hören mögen, und nicht ausstehen können; und, warum? Man frage das Vorurtheil.

§. 45.

Mit Bewunderung hört Italien seine Castraten, männliche Sänger und Sängerinnen; Mit Enthusiasmus hört der Franzose die Eisnigen; und der Deutsche? — Die Zukunft wirds lehren, was der noch thun wird. Schon denkt er nach; und, vielleicht gefällt dem Vater der Sohn, und der Mutter bald, oder mit der Zeit, ihr Kind, ihre Tochter wieder!

§. 46.

Manheim, Frankfurt, Weimar, Gotha, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg haben den Anfang gemacht. Ich wünsche, daß Fürsten — und Königsstädte nachfolgen mögen; aber mit Auswahl und Schutz.

§. 47.

S. 47.

Nicht große Städte allein, können diesen Wunsch ganz zu Stande und in Erfüllung bringen; Regenten müssen uns zu Hülfe kommen, und das Ausführen helfen. Denn, so lange unsere Schauspieler-Gesellschaften noch an mehr als einem Orte für bishigen Unterhalt suchen müssen, und immer in der traurigen Ungewisheit sind, ob sie sich für die Zukunft was erübrigen werden; so wird nichts Vollkommenes herauskommen.

S. 48.

Regenten also, müssen die Beschützer und Unterstützer unserer Deutschen Museen und Schauspieler werden, so wie sie es seit langer Zeit den ausländischen waren; und ein stehendes Deutsches Theater aufzurichten suchen. Gotha und Mannheim hat den Anfang gemacht. Ich wünsche, daß bald mehrere nachfolgen mögen.

S. 49.

Hat man bishierher für das Italiänische und Französische Singschauspiel, Leute mit großen Kosten habhaft werden können, als:

Dich-

28 Erstes Kapitel, von dem ernsthaften

Dichter, Tonseher, Sänger und Sängerinnen, Maler, Decorateurs, Maschinen- und Balletmeister, Tänzer und Tänzerinnen so soll es nach meinem folgenden Entwurf nicht schwer werden, mit wenigen Kosten, aus unsern eigenen Mitteln alles das zu bekommen, was zu der Einrichtung und Vollkommenmachung der Deutschen Oper gehört. Die Erfindung der Oper ist den Griechen zuzuschreiben, nach des Hrn. Remond von St. Marde Meynung. Von ihnen bekamen sie die Venetianer und ganz Italien, von welchen sie Frankreich und Deutschland bekommen haben. Die Griechen hatten Maschinen und Verzierungen, die vielleicht noch schöner als unsere waren. In der Oper reden wir nicht anders als singend, so wie sie in ihren Trauerspielen auch thaten; denn, man kan nicht sagen, daß eine Rede, die man auf Noten setzte und mit Instrumenten unterstützte, nicht sollte ein Gesang gewesen seyn. Folgende Abschnitte sollen dieses genauer behandeln, wo ich als ein patriotischer Beobachter, alles nur nöthige bestimmen werde.

§. 50.

Die Hauptnothwendigkeiten, die wahren
 Erfordernisse für das Singeschauspiel, sind
 erstlich: Dichter. 2tens, Conser. 3tens,
 Sänger und Sängerinnen, als Acteurs. 4tens,
 Instrumentalisten. Neben Nothwendigkeiten
 sind: Decorationsmaler, Maschinenmeister,
 Balletmeister, Principals, Tänzer und
 Tänzerinnen.



Zwey

Zweytes Kapitel,

Von dem Nothwendigen zur Deutschen Oper.

Erste Erforderniß.

§. 1.

Hier muß der Dichter am ersten betrachtet werden. Wenn man vor zwanzig, dreßsig und mehreren Jahren einen Apostola Zeno, einen Metastasio, als den Fürsten der Italiänischen Dramatischen und Lyrischen Dichtkunst, für das Musikalische Schauspiel nothwendig fand, ihn persönlich verlangte, über seine vortreflichen Arbeiten kommen ließ; so muß dieses auch unser Angemerk, unsere erste Sorge seyn, Dichter zu haben.

§. 2.

Krauer: Kränze windet Gleim um Michaelis Urne; und Schiebler, den Metastasio selbst der Nation zum Sänger weihte, den Bach Deutschlands musikalischen Dichter nannte, ist nicht mehr. Beyde waren unser, und noch; aber als Verlust für uns.

§. 3.

§. 3.

Meinem Herzen ein Genüge zu leisten, hätte ich hiernit öffentlich feyerlich unsern Zacharia aufgefodert; aber, auch Er ist nicht mehr! Was hätten wir nicht von ihm, der Tonkünstler und Dichter zugleich war, erwarten können?

§. 4.

Eschenburg, Jacobi, Weise, Wieland, Gotter, Göthe, Hermann, Muscus, Klein, u. unsere noch lebenden Genies, haben uns Beweise gegeben, daß es uns in Zukunft nicht an Gegenständen für das Musikalische Schauspiel fehlen kan. Und wenn Klopstocks Hermanns Schlacht, von unserm Glück bearbeitet, darzu kommt; was bleibt uns übrig, fernere Beweise zu verlangen, daß wir Dichter haben.

§. 5.

Nun ersuche ich, mit patriotischer Sehnsucht nach ihren Arbeiten, unsern Ramler, Lessing, Denis und Sonnenfels, etwas den schwächenden Deutschen zu stiften, daß Original wäre und bliebe. Sie alle sollten ihre Arbeiten, ihre Meisterstücke, den unsern besten Tonkünstlern und Sängern und Componis-

ponisten verschauert sehen. Erwin und Elmire von und mit Goethe ist schön; nur zu lehrend; er gebe uns etwas außerordentliches, seiner außerordentlichen Denkung und Erfindungskraft gemäß. Für jeden sind schon von Polyhymnen und Thalien Kränze gewunden.

Zweite Erforderniß.

§. 1.

Dichter mußten erst da seyn; und nun mit ihnen Tonsetzer, Tonkünstler für das Theater. Aber, auch hieran fehlt es uns Deutschen nicht.

§. 2.

Schon in der Dämmerung des Geschmacks sang uns Standfuß, mit Zeckels jovialischem Liedchen, Vergnügen ins Herz, in einem der ersten Singschauspiele, der Teufel ist los, welches schon vor 26 Jahren die Rochische Gesellschaft zu Leipzig aufführte.

§. 3.

Jezzo aber, da der Geschmack der Deutschen zu der erhabenen Größe, gleich der, dem Mittag nahe, glühenden Sonne, ge-

koms

Kommen; ist uns Glück bekannt. Man höre unsern großen Varden Klopstock, und die Ehre aus seiner Hermannsschlacht von Glück bearbeitet. Simplicität und Erhabenheit, schildern uns hier den Tonkünstler und den Dichter. Er hat einen Denis, welcher ihn zu fernern großen Arbeiten auffordern kan.

§. 4.

Giller. Wer kennt ihn nicht? Und wem sind nicht die schönen Arbeiten unsers Weise, durch diesen unsern Deutschen-Original-Componisten verschönert, bekannt? Von diesen beyden, Feuer, Geschmack und verdienstvollen Männern wünsche ich unserer Schaubühne mehreres, und besonders, etwas Ernsthaftes.

§. 5.

Wieland bereitete den Weg zum Ernsthaft-Musikalischen Schauspiel, durch seine Alceste; vor ihm Jacobi den Fußsteig, durch das Elifium; und unser ernstliche Tonsetzer Schweizer bearbeitete beyder Produkte, und bahnte uns Zwiskern große Landstraße.

Das Elifium von Jacobi, ist schön; und Wielands Alceste, ist schön. Aber, durch

E

das

das von Hrn. Schweizer erst erhaltene Gewand der Tonkunst, sind beyde Stücke vorzüglich geworden. Nicht nur im Ernsthaften, ist unser Schweizer stark; auch in dem Belustigenden. Dieses hat er mit der Bearbeitung der Dorf-Galla von unserm Dichter Gotter bewiesen, und mit mehreren c. a)

§. 6.

Wolf, in Weimar, hat uns das Gärtner-Mädchen, das Rosenfest, die geraubten Prinzen, und die Dorfdeputirten, der Abend im Walde, das große Loos, Ceres und Polyxena geschenkt; und hat für seine schönen Arbeiten Beyfall erhalten.

§. 7.

Benda in Gotha, der einen Gotter um und neben sich hat, schrieb mit allgemeinen Beyfall den Dorf-Jahrmarkt, dann Walder, ein Singspiel; und noch kürzlich die Duo-drama; Ariadne auf Naxos, und Medea, welches letztere ganz neu. Von diesen Schän-spielen

a) Zu diesem und folgenden §. beliebe man, den Gotha'schen Theater-Calender nachzuschlagen, allwo man alle Arbeiten der berühmtesten Tonsetzer unsrer Zeit aufgezeichnet finden kan.

spielen werde ich im 4ten Kapitel S. 26, mehr sagen.

§. 8.

Fleischer in Braunschweig hat uns Gellerts Oratel in Musik gesetzt. Dieser verdienstvolle und ächte Deutsche Lieder-Componist, war einer der ersten mit, der vor unser Theater schrieb.

§. 9.

Kreese, sonst in Leipzig; nun bey Hrn. Seilers Trupp in Dresden. Diesen lieben Compositeur haben wir, wie ich erfahren, von Hillers bildenden Geiste zum Geschenk erhalten. Von ihm sind die Operetten, Amors Guckkasten; der Einspruch, und die Apotheke.

§. 10.

Reichardt, ehemals in Hamburg; nun Capellmeister des Königs von Preussen. Sein Patriotismus, seine gründliche Kenntniß in diesem Fache, ist bekannt, da wir in seinen gesetzten Operetten: Hänschen und Gretchen, und Amors Guckkasten, Beweise vor uns haben.

§. 11.

Besonders verdient hier, der Typfer, eine komische Oper, von Hr. Andre bemerkt zu werden,

werden; welche im neuern Geschmack den Italiäner gesetzt, und besser, durchgängig genommen, als manche jetzige ernsthafte Italienische Oper ist.

Wo bleibt aber unser Bach? Hat ihm das Ausland Engeland sein Vaterland vorsehen gemacht? Und sein großer Bruder in Hamburg? Und dann unser sanfter und liebedürftiges Konfinkler Schwabenberg in Württemberg? Dieser hat ja einen Eberh und Eichenburg, zur Seite.

Dichter! fördert diesen großen Konfinkler auf! Das Vaterland wird eure Arbeiten segnen, und euch alle verehigen.

S. 13.

Auch Gänse, in Wien anjeh, welchen D. Burney den Raphael in der Kunst nennt, ist unser und ein Deutscher. Auch er gebe uns, seinen Landsleuten, noch eine ihm ererwignende Arbeit. Bey seiner Ankunst aus Italien in Dresden, schrieb er nach der Italienischen Opera Antigonus, zwey deutsche Opern. Wie lange hat er nun seiner Muttersprache vergessen Polyhymnischen Weihe

Beizbrauch zu streuen? Zu lange, und fast zu viel hat er, wie Bach, in London; Holzbauer, in Mannheim b; Schwabenberg, in Braunschweig; und Naumann, in Dresden, der ausländischen Sprache nachgearbeitet. Ein jeder versucht sich, in der ihm eigenen und angebohrnen und das zu unterscheiden, und zu schildern; was er in der Italiänischen mit allgemeinem Beyfall gethan; dann werden wir erst Vollkommenheiten haben. Dahin sind, nach D. Burneys Maßstabe, wenn Gasse außer musikalischer Raphael, die — (Hust; Bach; Kenda, Holzbauer, Schwabenberg, Hiller, Schweizer, Andre, Wolff, Reichardt, Krefe &c. Die Rubens, Roperty, Meil, Melling, Mengs, Dieterichs, Wermans, Tischbeins, Tieg, Wesers &c. unserer Zeiten in der Tonkunst. Noch mehr; wir haben da und dort noch in der Musik: Schmid, Chodewieck's, Baufe und Schmu — E 3. — her,

h) Bey diesem vortreflichen Manne bemerke ich mit patriotischer Freude, daß mein Wunschen dieses Jahr in Erfüllung gegangen, da er uns die große deutsche ernsthafte Oper: Günther von Schwarzbürg, geschenkt; welche voll ist Vollkommenheiten.

her, jüngere Tischbeins und Spechte, so Meister in der Tonkunst, wie diese in der Malerey und Zeichenkunst sind.

S. 14.

Unvergeblich ist es meinem Vaterlande, wenn es zugeht, daß Ausländer mit unserm Genies, mit einem Bach und Will prangen und prahlen. Sie sind beyde unser.

Sehn sie, mein Herr D. B., daß wir Deutsche Genies, und zwar große Genies haben. Sie, die sie in Berlin die Meister der Harmonie, und in Hamburg einen Bach, Schubart, Bode und Burchhöfer überhörten; und den Boden, der Hagedorns, Telemans und Mathesons Asche deckt, ohne heiligen Schauer betraten — Sie wollen uns Dichter und Tonkünstler absprechen? Nein, mein Herr! was zuviel ist, das ist zuviel. Wir haben nicht nur Dichter, die dem Auslande nicht nachstehen; sondern haben auch die größten Componisten und die vortreflichsten und gründlichsten Meister in allen Instrumenten, besonders in den blasenden. Denken Sie sich nur einmal die starke Brust der Deutschen, die bey den mehresten noch wie ein Amboss gehärtet ist.

S. 15.

§. 15.

Über, wird man mir ins Wort fallen: ihr Deutsche habt, wie ich höre und sehe, Dichter, Compositeurs, Helden in beyden Künsten; wo sind nun aber eure Säger und Sägerinnen. Die sollen Sie im folgenden Abschnitte kennen lernen.

Dritte Erforderniß.

§. 1.

Säger und Sägerinnen, als Acteurs und Actricen, die unser, die Deutsche sind, werde ich ihnen genug nennen, Trotz ihrer spöttischen Frage und ihres Zweifels.

§. 2.

Ist ihnen nicht eine Teuberin, in Wien; eine Bimmelerin, in München; eine Wendling, in Manheim; eine Zattasch und Galletti, in Gotha; eine Höffelmeyerin, geborn: Krausin, aus Rastadt; eine Reinertin, in Schwerin; dann unser Stolz, eine Schmäbling in Berlin, bekannt? Zum Theil. Nun, gut. Diese sind unser, ob sie gleich hishierher Italiänischen Schauspielen zur

Verständigung gedient, und sich in andern
 Sprachen Verfall ersungen haben. Welch
 größerer Verfall würde ihnen werden, wenn
 sie die Gaben in der Tonkunst des Mutter-
 spraches verlieren wollten? Wer kennt nicht
 Sibelius und Wagner? auch da findet man
 deutscher Sängerkünste, die das Herz wahr-
 emehmen, nicht in ihrer Muttersprache,
 sondern in der deutschen. Auch die in der
 Musik keine so weiche, die dem Morasthe-
 le nicht gefährlich, sondern die Deutsch ge-
 beben, gezogen, gesungen sind auf unsern
 Theatern agirt haben.

Die alten Zeiten sind dahin; ich will
 mich also an die neuen halten.

Manheim, Frankfurt, Straßburg, Mainz,
 u. kennt Sebastiani und Herr Marchand.
 Dank sey diesen beyden Männern! sie waren
 die ersten, daß sie uns einige schöne Stücke
 der Franzosen in unserer Muttersprache kennt-
 bar gemacht und gesungen haben. Ihre
 Sängerkünste sind bekannt. Ich nenne nur
 die Madame Brocard und Marchand.

In

In Weimar wurde mir eine Bodin und
Helmuth bekannt, als gute Sängern.
Wer kennt nicht die Afermannin in Ham-
burg; kann eine Dargi und Steger in Man-
heim? Noch haben wir eine Benda und Her-
schin zu Berlin; eine Schröderin vorher in
Leipzig, nun in Weimar; eine Winterin in
Kopenhagen; eine Weisin in Wien; eine
Degen, geborne Bobinns, in Rudolstadt;
eine Dichter und Friberthin in Ungarn, heym
Eckharts. Zu diesen allen sehe ich noch die
Madam Kroyßing und Benda in Göttingen, zwei
hoffnungsvolle Sängern. Wenn alle die-
se verdienstvollen Sängern, die ich mei-
stentheils das Glück habe persönlich zu ken-
nen, fernerhin Patriotismus zeigen, so ha-
ben wir einstweilen genung.

S. 3.

Aber, wir müssen auch Säger bey dem
Singe-Schauspiel haben! Daß wir solche
haben, will ich nur einen nennen: unsern
Kass, in Manheim. Vor diesem großen
Säger der Deutschen haben die meisten
Italiäner geizert; und noch, da er die
Geißel aus Großmuth und Mitleid ins Feuer
gewor-

geworfen, nehmen noch alle Italiänische Tenoristen den Huch ab, wann sie seinen Namen nennen. Aber, er war nur halb unser, und halb den Italiänern. Immer mehr Ruhm und Zeugniß für uns, daß wir Gutes haben.

Herr Doll, in Würzburg, ist gleichfalls ein guter Sänger und Bassist. Vor einigen Jahren recitirte er noch in Cassel mit.

S. 6.

Rechtschaffne Sänger für die Kammermusik hier und da, sind noch z. E. in Salzburg, Hr. Meißner, ein wahrer Tenorist; in Carlsruh, ehemals in Rastadt, Hr. Lorenz, ein deutscher Castrat, aber nicht durch die Kunst, oder Italiänische Arglist und Intresse; sondern durch Zufall. In Weymar, Hr. Mulhorn.

S. 7.

Unsere deutschen Operetten haben immer auch hiebienher ihre Acteurs und Sänger gehabt. Als in Hamburg, ein Dauer; in Frankfurt, ein Gunt; in Gotha, ein Hellmuth, nun in Dresden; in Mannheim, ein Sischer und Hartwich. Leipzig, Berlin, Dresden, Prag,

Mag, Mga, und Königsberg können die
 andern bekannt machen. Nur will ich noch
 Hr. Spengler und Madame Zernsch in Ber-
 lin, nennen.

Vierte Erforderniß.

§. 1.
 Dieses betrifft das Orchester. Hier will ich
 nur einige Instrumentalisten bekannt machen,
 die unser und wahre Deutsche sind, und auf
 welche wir stolz thun.

§. 2. Violinisten.

Nur unsere besten will ich bezeichnen;
 als: in Berlin, die Bender, Salomon,
 Mathees und Müller; in Cassel, Rodewald,
 Braun und Hesse, Wiesel; in Braunschweig,
 Pesth und Kabe jun.; in Dresden, Zund und
 Eisele; in Göttingen, Zarnisch und Zembel; in
 Hannover, Hirschel; in Anspach, Kleinknecht,
 Scharfius, Alorus; in Mannheim, Cramer,
 Srenzel, Cannabich, Richter und Stamitz; in
 München, Cröner; in Regensburg, Lieber; in
 Rudolfs

Abolstadt, Bodmer; in Wien, Storer und
Grider; in Weimar, Göpfert und Wagner;
in Würzburg, Schmid und Baumel; in
Mallerstein, Janitsch.

S. 3. Flöten.

Windoncellisten.

In Anspach, Jäger; in Berlin, Seß
und Mara; in Braunschweig, Matern; in
Bärenburg, Schröder; in Coblenz, Woschitz
ke; ehemals in Darmstadt, Scherky; in
München, Woschitzka, der ältere; in Lon-
den, Abel; in Regensburg, Greß; in
Götting, Preysing und Schlie; in Queblins-
burg, Rose; in Mallerstein, Reicha.

S. 4.

Hoboisten.

Von diesen sind unser: Ulrich, in An-
spach; Barth, in Cassel c). Dieser hat eis-

Dem Hrn. Barth, diesen Meister der Hobo,
sind alle Tonkünstler dieses Instruments Dank
schuldig, wegen der Erfindung einer Eis-Mag-
ne. Jedem Meister der Hobo ist bekannt, daß
das Eis auf allen Hoboen zu tief ist. Im Al-
gro schlüpft es mit durch; aber im Allegro,

den vorstehenden Charakter gezogen in den
hingen Braun. Sicher in Tübingen; Jäger
in Würzburg; Mathers in Berlin.

S. 5.

Flauto traversen.

Auch diese haben wir mit Vollkommen-
heit, als in Anspach, Klinkerhoff Jun.
den einen glühenden Piano konnte es nicht
gebraucht werden. Befugte Klappen ist da dem
Mittelsstück, dem Fiolon gegenüber, an der
linken Seite angebracht, und wird mit dem
kleinen Finger der linken Hand gegriffen; die
Öffnung des Lochs ist die Größe einer kleinen
Linse. Vermöge dieser Klappe, kan man aus dem
tiefen G. ins Fis so sanft und rein hinein ziehen,
daß man nicht die gekürzte Raubigkeit des Tons
mehr bemerkt; ferner kan man in der Höhe
vom F. ins G. durch den halben Ton Fis ohne
einige Schwierigkeit hindurch trillern, welches
ohne Beyhülfe der Klappe niemals zu bewerk-
stelligen war. Diese Verbesserung, oder Erfin-
dung wurde im Jahr 1771, als Herr Barth in
Hohdam die Gnade hatte, vor Sr. Majest. dem
Könige zu spielen, von dem seel. Hrn. Ludwig
sehr gut und vortreflich nützlich gefunden, nebst
dem Wunsche, daß alle Hobo- Spieler diesem
Beispiel folgen mögen, um dadurch der Un-
vollkommenheit des Instruments abzuhelfen.

und Liebeskind; in Berlin, Quanzens
Schüler; in Cassel, Michel; ehemals in
Ludwigsburg, Steinbart, nun aber in Weis-
mar; in Leipzig, Tromlig; in Dresden,
Bögl; in Mannheim, Wendling; in Mün-
chen, Gragl und Beck; in Wien, Sirsch;
in Rudolstadt, Göring.

§. 6.

Bassonisten.

In Anspach, Schwarz; in Cassel, Mi-
chel; in Gotha, Böhmer; in Mannheim, Ri-
ter; in München, Reimert; in Petersburg,
Zahn; in Weimar, Werner; in Rudolstadt,
Göring.

§. 7.

Nun könnte ich von unsern Claviri-
sten, auch von unsern Waldhornisten noch
Meisters nennen; doch, nur einige: ein
Bach in Hamburg; Benda in Gotha,
Breul in Erlangen; Rüssner in Regensburg;
Zien und Kehl in Bayreuth; Kellner in Cassel;
Schwanenberg und Fleischer in Braun-
schweig; Wolff in Weimar. Unmöglich kan
ich hier die Hrn. Mozart, und Schröder,
zwey außerordentliche Genies, Musici, Cla-
vierpieler und Compositeurs der Deutschen,
unger

Nothwendigen zur Deutschen Oper. 77

ungenannt lassen; nicht nur wir, auch die Ausländer, kennen ihre Verdienste. In allen diesen setze ich noch den außerordentlichen und vortreflichen Liebhaber der Kunst Hrn. Hauptmann von Beeke, in Wallerstein, ein gründlicher Componist und großer Clavierspieler. Aber, was nützt das nennen; denn wenn ich ein Verzeichniß von allen unsern wahren Künstlern schreiben wolte, so müßte ich ein Buch, wie dieses, davon voll schreiben.

Es thut mir in der Seele weh, daß ich nicht aller dieser verdienstvollen Männer, die ich hier und da auf meinen Reisen habe kennen gelernt, und die ich nur genannt habe — daß ich nicht alle ihre Vollkommenheiten und Tugenden beschreiben kan; das thut mir weh! Die mehresten kennen mich, so wie ich sie persönlich kenne; und ihre Welt kennt ihre Verdienste, ohne daß ich solche noch ausposaune.

S. 8.

Nun hätte ich Dichter, Compositeurs, Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten, als hauptnothwendige Behörde zum Theater angezeigt; aber, wo sind denn
nun

nun die Nebennothwendigkeiten, als, Maler, Maschinenmeisters, Tänzer ic. ? deren haben wir genug. Das Land, in der eine Seinel, eine unser berühmtesten Tänzerinnen, womit Paris und London prangt, gebohren ward; das uns Tischbeins und Desfers schenkte in der Malerey und Zeichnung; das uns Spindlers, sonst in Bayreuth, nun in Wien, und Morettis, jeho Inspector des Theaters zu Cassel, gab, als geschickte Maschinisten: dieß Land wimmelt voll von solchen Genies.

§. 9.

Da ich nun so viele Meister der schönen Künste, besonders der göttlichen Contunst, genannt habe, die zu der Vollkommenmachung unsers Theaters nothwendig sind, und deren Gaben da und dort zur Genüge bekannt sind, und augenscheinliche Beweise von dem Genie der Deutschen geben; so wird der Mann, der über dem Meere schreibt, uns doch nicht mehr das Genie absprechen!

§. 10.

Liebhaver-Concerte muß man nicht haben, um Königstädte und Nationen darnach zu

zu richten und zu beurtheilen. Man höre einmal mein National = Concert, das ich vorschlage; und spreche dann frey wie's gefällt:

Die Geige eines Benda, Cramers und Rodewalds; die Viola von Stamitz; Jägers und Mara, oder Woschitzkas Violoncell; Sischers und Barths Hoboen; Wendling und Steinhardts Flöthe; Strich und Spandauers Hörner; Bach und Beck's Flügel; dann, eine Wendling und Schmähling nebst einem Rast, aus einer Rosenlaube darzwischen singen. — Mächtig ergreife dann jedem die Empfindung, die Wirkung der ersten Tochter Gottes der himmlischen Harmonie, und fühle ganz Tutscons Werth.

§. II.

Endlich komme ich meinem Zweck näher. Denn, nachdem ich unsere lebenden Genies genannt habe; so ist es nun, dem Augensmerk gemäß, meine Schuldigkeit, denen keimenden, ausblühenden und noch kommenden Genies den wahren Weg zu bahnen und zu zeigen, wie die große ernsthafteste Oper,
D und

So Zweyt. Cap. v. dem Nothwendigen ic.

und das Singschauspiel überhaupt bearbeitet werden soll und muß, daß es vollkommen werde.

§. 12.

Was man nun, meiner Erfahrung und Einsicht nach, zu befolgen habe, sage ich ferner in folgenden mit bescheidener Vaterlandsliebe allen großen und kleinen Gelehrten zur Erinnerung und etwas niger Belehrung.



Drit:

Drittes Kapitel,

Von dem Dichter insonderheit.

S. 1.

Der dramatische, lyrische Dichter, der für das musikalische Singe: Schauspiel, besonders für das Ernsthafte schreiben will; muß, bey alle dem, daß er ein schöner Geist ist, die Historie der Alten, was ihre Götter und Helden anlangt, gelesen haben; und seine Unwissenheit nicht damit entschuldigen: Es wäre nicht nothwendig, die alten Griechen und Lateiner gelesen zu haben, weil die alten Griechen und Lateiner unsere heutige Schriftsteller auch nicht gelesen hätten.

S. 2.

Ich verlange hier nicht, daß unsere heutigen Vorstellungen ganz, und immer aus der alten Historie oder Zeitgeschichte, aus der Götter- und Heldenwelt, Erfindungen, eingekleidete Uebersetzungen oder Nachahmungen der uns nähern Italiänischen und Französischen Stücke seyn sollen. Man kan

ja aus eigenen Mitteln und Geiste etwas neues auf unsere Bühne bringen.

§. 3.

Die Historie der alten Deutschen, ihrer Mythologie ist voll von schönen Gegenständen. Man bearbeite die bisherher wüste gelassenen Felder, und schaffe solche nach den Regeln des großen Schauspiels für das Schauspiel der Zukunft.

§. 4.

Sollte eine Hermannschlacht; Hermann und die Fürsten, von Klopstock; ein Teutomal, von Casparson; ein Prinzenraub von Hermann; ein Günther von Schwarzhurg; nicht mehr Anzüglichkeit für unser Theater haben, als eine ausgedrommelte Götterfabel?

§. 5.

Der Gegenstand eines solchen Gedichts muß erhaben seyn; es muß stark treffende Bilder vor das Auge, und in Ansehung der Zukunft für das Ohr haben. Der Dichter muß starke und abwechselnde Empfindungen hervorbringen, treffende reizende Bilder vor das Auge, wie schon gesagt, und das
durch

durch alles schaffen, was die Tonkunst für das Ohr nur immer leisten kan. Alle Scenen müssen voller Natur, und vom Anfang bis zum Ende voller Handlung seyn, und immer stärker werden.

§. 6. Von der Anlage eines Iyrischen Stücs.

Bei der Anlage eines Iyrischen Stücs soll der Dichter nach Art der alten Griechen auf den Hauptort der Handlung denken und ihn bestimmen; denn es intressirt den Zuschauer sehr, und nimt ihn schon zum Voraus für das abzuhandelnde Stük ein. Nach der allgemeinen Wahl der Materie schien den Griechen erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für einen Grundsatz hielten, diese Scene durchaus unverändert bezubehalten, konte ihnen nicht einfallen etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehn zu lassen, daß an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, daß außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn

§. 6.

D 3

diese

diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen, auf eine schickliche Weise in den Mund zu legen. Nun ging also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen konnten. Man lese hiervon mehreres in Sulzers Theorie nach, pag. 1012.

§. 7.

Es müssen in einem solchen Gedichte keine allzugroßen Monologen, oder Selbstgespräche angebracht werden; besonders muß alles Kalte, Trockne und Langweilige vermieden werden. Monologen also, welche die Erzählung schafft, werden so viel als möglich vermieden; sie müssen nur kurzer Ausdruck der gefühlvollen Seele seyn.

§. 8.

Die Arien müssen nicht zu lang seyn, damit man nicht, ehe das Ende des zweyten Theils kommt, den ersten schon vergessen hat. Besonders müssen diese eine gewisse Leidenschaft enthalten, nach welcher der Musus

stus arbeiten kan. Denn, da die Tonkunst mehr die Sprache der Empfindung als des Verstandes ist; so gebe der Dichter dem Tonkünstler und Tonsetzer viele Bilder und Empfindungen auszudrücken, und wenig bloße Begriffe. Die Leidenschaften allein sind es, welche singen; der Verstand redet oder spricht nur.

§. 9.

Der Dichter gebe also wohl acht, daß er wenige im Sylbenmaße und Censur sehr regelmäßige Strophen liefert, die schon in der Declamation Gesang in sich haben, und lasse seine Personen eine der Natur so angemessene Sprache reden, daß man immer den Aeteur und nicht den Dichter erkenne.

§. 10.

Was anlangt die Bilder vorß Auge und Ohr, die der Dichter zu schaffen hat; so will ich zweye aus Wielands Alceste hersetzen.

Das erste, für das Auge, ist die Stelle, wo Admet voller Beklemmung des Herzens sagt:

Verliehr ich dich,

So ist für mich kein Volk, kein Vaterland,

Kein Leben mehr. —

Hier läßt der Dichter, als Mütter und
 Krieger der Natur, Admet's Kinder bringend
 und indem sie kommen, fragt ihn Alceste:
 Nach keine Kinder
 Admet's

Hier wird Admet überrascht, die ganze
 Stärke der Natur liegt auf ihm. Der Zu-
 schauer muß mit empfinden. Denn, bis
 hierher, Admet's Glück ist die Stärke des Mite-
 lichts in seinem Auge. Aber nun, da Alceste
 erscheint:
 Kommt, Kinder

Bald habt ihr keine Mutter mehr:
 Nun entströmt ihr dem willigen Auge die
 Thräne, mit süßen und halb süßen Seufzern
 vermischt.

Das zweite Bild für das Ohr, ist im
 dem zweiten Theile der Arie: Ihr furchtbare
 Schatt'nen.

Sie habens vernommen!

Sie kommen, Sie kommen!

Ich höre das Schweben

Der schwarzen Gefieder,

Sie steigen hernieder.

Welch

3. **Bild:** Was ist es nicht furchtbar?
Ganz Natur: wird es man, durch die schön
 erholte Bearbeitung des Kunstwerks.
 lese meine Gedanken, die Darstellung der
 Allzeit betreffend, so wird man solche Bilder
 mehr anzeigt finden, auch dann nicht.

§. II.

Daß der Dichter das Glück, den Tonsetzer, wie Wagner, den Tully, wie Wieland, einen Schweizer, Weise einen Hülfer, und Gotter unsern Benda, um und wehen sich zu haben; so besprache er sich mit ihm über jedes interessante Stelle seines Gedichts. Sind die Bilder dunkel, so gebe er ihnen mehr Licht; und ist das Metrum der Uria dem Musiko etwan nicht glücklich genug, so ändere er solches, und mache es singend. Besonders suche er Wörter der Leidenschaft auf, die vorzüglich den laut A. O. oder E. haben, damit der Tonsetzer Gang, Ziehung, und Gesang darüber schreiben kan.

12.

Sängern und Sängerinnen, als feinen handelnden Personen, sage er in den Proben seine Meinung, wie er diese oder jene erhalte.

ne, große und bedeutende Stelle ausgebracht haben will; und lasse solche nicht nach ihrem Eigendünkel, willkürlich handeln. Besonders sehe er darauf, daß alles gut, deutlich und vernehmlich ausgesprochen werde. Er bemerke und zeige ihnen pünktlich ihre Auftritte; ihr Heraus- und Hineingehen; das Tragen des Körpers; das Bewegen der Hände und Füße; ihre Mienen, wenn sie Leidenschaft ausdrücken sollen; Er bestimme und beschreibe ihren Anzug; damit alles der Historie des zu handelnden Stückes gemäß vollkommen passend und angemessen sey.

S. 13.

Dem Dichter steht es also hauptsächlich zu, auf dergleichen, und überhaupt auf alles Fehlerhafte, auf alle Mißbräuche und Untugenden der Acteurs und Actricen acht zu haben, solche zu corrigiren, zu bessern, oder gar abzuschaffen. Ist der Dichter nicht da; so thue es der Compositeur, oder der Principal, wenn er Einsicht hat.

S. 14.

Bei vorfallenden Gelegenheiten, und wo es nothwendig ist, ein Subject in Absicht auf die Action, Declamation, und auszuübenden

henden Singekunst, zu corrigiren; so sey die Unterweisung des Dichters oder Confectors und Principals immer natürlich und deutlich, und bestehe mehr in Vormachung und Uebung, als in Lehren. Er sage nicht, was man thun soll und muß; er thu es selbst. Denn, ihre gute und gegründete Absicht zu erreichen, ist hier allemal das gezeigte und ausgeübte Beispiel besser, als die unlebendige Regel.

§. 15.

Der Dichter befreye sich endlich von allen den Fesseln, die ihn bisher von dem wunderlichen Confecter, Sänger und Decorateur angelegt worden sind. Sein einziges Gesetz sey, bey der Einheit des Stoffes, durchaus lyrisch zu bleiben.



Bier-

Viertes Kapitel, den Capellmeister

Viertes Kapitel, Den Capellmeister oder Tonseher betreffend.

§. I.

Um auf meinen wahren Voratz in diesem Kapitel zu kommen, beschliesse ich das vorgehende erst mit folgendem Gedanken für den Dichter noch. Fast alle lyrische Dichter haben bis hieher, in der Behandlung eines Stoffs für das Theater und besonders für die Oper, immer die Bahn der Natur verlassen. Mit abwechselnden Scenen und prächtigen Aufzügen wurden die Zuschauer in Verwunderung gesetzt. Die Entwicklung grosser Charactere und Leidenschaften, wurden inner einem mehr ins Auge fallenden Gegenstande aufgeopfert. Und in dem Plan der besten Oper traf man allemal unmögliche, erzwungne, oder wohl gar abentheuerliche Dinge an. Der Dichter mußte sich nach den Sängern auch öfters richten, um für den etwas zärtliches, für jenen was feier-

ges

geß zu dichten, und Quette aufbringen und einflechten, wo solche gar nicht hingehörten.

§. 2.

Den Tonsehern ging es eben so, welche manchmal Texte zu bearbeiten hatten, die nichts sagten; und dennoch verlangte der erste Sänger oder die erste Sängerin, daß ihre Art, was besonders, bald im Ausdruck bald in Passagen, Lauforn und Sprüngen haben sollte. Einer wollte seinen langen Atem, der andere seine ungewöhnliche Höhe und Tiefe, ein dritter seine kaum begreifliche Biegsamkeit und Schnelligkeit der Achse und andere Moritäten zeigen; alle dieses, ohne den wahren Ausdruck und das affectvolle des Textes zu erwecken, mußte der Seher befolgen.

§. 3.

Ungereimtheiten verlange ich nicht von einem Tonseher. Nach meinem Wunsch soll er ein Mann, in Aufsehung der Kenntniß und Gefühl der Töne, von Gewicht seyn; Er soll Geschmack, Litteratur, Kenntniß der Natur, Historie und Dichtkunst haben; und den Sinn, den wahren Sinn der Rede und den

Se

62 Viertes Kapitel, den Capellmeister

Gesangs zu unterscheiden, zu treffen und auszudrücken. Wider das Metrum des Dichters muß er nie schreiben; vielweniger lange Sylben kurz, und kurze lang nehmen a). Besonders lerne er: die Stärke und Schwäche der Scene kennen.

§. 4.

Den wahren Gebrauch der Bogen- und Blase-Instrumente muß er gründlich verstehen, um solche zu rechter Zeit gehörig anzubringen. Mit Auswahl und Verstand gebe er ihnen beständige Arbeit, und vermeide das monotonische Toccato in den Bässen, und setze die Grundstimmen in eine Bewegung, die auf das Ganze wirkt. Die Natur der blasenden Instrumente verstehe er vollkommen,

- a) Der Abt Oliver hat alle Mühe angewandt, den französischen Sylben ihre Länge und Kürze zu geben. Aber vergeblich. Seine ganze Nation kan es nicht fühlen. Man gebe ihnen, wenn sie Deutsch lernen wollen, nur einige Beispiele, die vielleicht auch einigen unserer Dichter nützlich wären. Wie zweydeutig und lächerlich sind folgende: Kappel — oder Kappel bekommen; enterbeter — enterbeter exheretatus; Eroberer, Eroberer, conquerant &c.

men, um mit kleinen Verzierungen, die er bald den Hoboen, oder Flöten und Hörnern z. giebt, dasjenige ganz auszudrücken, was die Menschen-Stimme nur nennen, aber nicht der Natur gemäß nachmachen und ausdrücken kan.

§. 5.

Auch muß er den Umfang der Stimme eines jeden Sängers und einer jeden Sängerin, beyder Stärke und Schwäche in der Musik, Tiefe und Höhe ihrer Tonleiter, Wahres und Falsches in der Declamation und Action kennen.

§. 6.

Die Kunst der Declamation, worin wir Deutsche uns so sehr auszeichnen, sey natürlich und bleibe in den Gränzen der Rede; man suche solche nicht durch ungewöhnliche Modulationen auszupuzen.

§. 7.

Der Componist muß alle Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie aufsuchen. Er lese die Arbeiten des Dichters mit Bedacht, und lasse weder das Innre, noch

64 Viertes Kapitel, den Capellmeister

noch die äußern Kleinigkeiten, als: Komma, Punkt, Frage: „?!“ und Ausrufungs-Zeichen aus der acht. Alle empfindsame Stellen des Dichters müssen mit seinem Herzen sympathisiren, damit sich die Natur als Siegerin der Kunst zeige.

Diesen Betrachtungen und gründlichen Bemerkungen, wird alsdann gewiß, wahrer Musikalischer Ausdruck folgen; nemlich, Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die stärkste Art rührt, und diejenigen Leidenschaften oder Gemüths-bewegung in uns erregt, die der Poet zu erregen sucht. Dann wird er durch edle Mischung feinerlicher Melodien mit mannigfaltiger Harmonie, Gedanken haben, und reines Vergnügen gewähren.

§. 8.

Daß der Ausdruck des Gesangs mit dem, der in dem Text herrscht, übereinkommen müsse, versteht sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses: daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich den Grad derselben bestimmt fühle; daß

daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrschte, da er schrieb. Er lese den Text oft, und lerne seine ganze Bestimmung einsehen, bis er die ihm eigentliche Gemüthsfassung getroffen hat; dann versuche er ihn auf das Richtigste zu declamiren; und vor allen die vollkommenste Declamation in der Melodie zu treffen. Fehler gegen den Vortrag der Wörter, sind nicht zu vergeben, sind Sünde wider den Satz. So auch sind Schilderungen einzelner Wörter nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruck des Textes völlig entgegen ist, unverzeihlich und abgeschmackt.

Wie weit die Liebe zur Malerey in der Musik einige Componisten besonders in den vorigen Zeiten verleitet, ist kaum zu glauben. Man suchte in einem Singsstücke mehr einzelne Worte, als die darin liegende Empfindungen ausdrückten, und daher entstanden die lächerlichsten Einfälle. Die Instrumentalisten machten es nicht besser. Statt die Menschen-Stimme nachzuahmen, besträubten sie sich, mehr den Gesang der Thiere, als z. E. die Nachtigall, den Ruckuck, die Wachtel, den Hahn, die Henne, und auch

E

andere

66 Viertes Kapitel, den Capellmeister

andere Instrumente, als die Trompete, Fagott u. a. m. nachzuahmen. Was Wunder das her, wenn unsere eher polirte Nachbarn, den deutschen Geschmack einen barbarischen Geschmack nannten. Ob sich nun gleich in Deutschland unser Geschmack in der Musik so sehr gebessert hat, daß man fast gar nicht die geringsten Spuren seiner ehemaligen Rauheit wahrnehmen kan, so finden sich doch noch hin und wieder Componisten, die noch an diesem gothischen Geschmacke in der Musik kleben, stets auf einzelne Worte verfallen, und vielleicht mehr in ihrer, als der Zuhörers Phantasie, z. E. den Donner der Karthausen, das Feldgeschrey, das Schlagen der Uhren, das Quacken der Frösche, Regen und Sonnenschein, und wer weiß, was alles durch Töne ausdrücken.

Hierdurch aber verwerfe ich nicht überhaupt alle Malerey in der Musik. Nur soll sie der Componist mit der größten Behutsamkeit, Vorsicht und Ueberlegung anbringen; denn Regeln kan man hier nicht geben, weil die Künste sich unsern Augen entziehen, auch dann, wenn wir sie durch Regeln und Grunds

Grundsätze bestimmen wollen. Beispiele von solchen guten Malereyen finden sich in Telemans, Grauns, Hasse und unsern neuern Tonsehern ihren Arbeiten genung.

S. 9.

Da die Arbeiten eines Dichters für die Kunst, seine Figuren und Gleichnisse, mehr von den Gegenständen des Gehörs, als des Gesichts entlehnt werden müssen; solche aber durch die Schönheiten seiner Kunst noch nicht völlig ausgearbeitet und ausgeschmückt sind: so hat der Componist wohl darauf zu sehen, der Gelegenheit sich zu bedienen, solche poetische Arbeiten ferner auszuführen. Durch ihn, den Tonsezer, müssen die Empfindungen ihr Feuer; die Bilder Leben; die Gleichnisse Aehnlichkeit und Wirklichkeit bekommen. Sind Verstand, Erkenntniß, richtige Wahl, wahre und lebhafteste Empfindungen und Gefühl seine Führer; so werden durch ihn die Figuren und Gleichnisse des Poeten gewiß Natur werden.

S. 10.

Wie das Recitativ von dem Dichter und Compositheur soll behandelt werden, kan man

68 Viertes Kapitel, den Capellmeister

in Hrn. Sulzers Theorie der S. R. pag. 944
+ 52, nachlesen.

§. II.

Meiner Einsicht nach, wenn der Musikus Recitativ schreibt, verhalte er sich so: er setze nicht Zeile vor Zeile fort; sondern lese erst den ganzen Paragraphen, und lerne den Sinn desselben wohl einsehen; und suche solchen, dem natürlichen Sprachgebrauche einer Rede gemäß, auszudrücken. Hier vermeide er das immer langweilige Einerley, mit der Begleitung abgebrochener Bassnoten, wie nicht weniger einen ausschweifenden Gesang. Ganz simpel und natürlich sey seine Tonrede für dialogirte Scenen, durch wenige ihm angelegene Instrumente begleitet.

Das Recitativ ist, seinem wahren Charakter nach, eine musikalische Rede, in der die Beugungen der Stimme nach harmonischen Verhältnissen hervorgebracht werden. Die Nothwendigkeit des Recitativs entsteht daher, weil es die Handlung in der Oper verbindet, weil es die Arien erhebt, und ihnen mehr Stanz giebt, und endlich, weil es eine Menge Sachen ausdrückt, die in Arien nicht

nicht können und ſollen ausgedrückt werden. Hieraus ſolget, daß ein Recitativ beſto ſchöner iſt, jemehr es der natürlichen Rede nachahmt, und daß obigen Begriffen zuſolge der Italiäner ihr Recitativ den Franzoſen ihren weit vorzuziehen iſt. Man leſe hierzu bei den Rouſſeau nach, in ſeinen Briefen von der Franzöſiſchen Muſik S. 69. Da heißt es: Der Charakter des Italiäniſchen Recitativs iſt ſo erhaben, daß er allein ſchon dieſe Muſik weit über alle andere wegſetzt. Ich ſage die Wahrheit. Da dieſes Recitativ alſeimal fähig iſt, jede Empfindung, jeden Charakter auszudrücken; ſo geſchieht ſein Gang und ſeine Rede in dem Traurſpiele mit Pracht und Majestät: es redet mit Feuer und Heftigkeit die Sprache aller Leidenschaften, und mit gleichem Glücke drückt es die Freude, die Munterkeit, die Empfindung, den Scherz und allerhand Poſſen aus. Das Franzöſiſche hingegen iſt traurig, langſam und eintönig, ob es gleich großer Schönheiten fähig iſt. Da nun die Deutſchen, anfangs, da ſie die Muſik anſingen zu treiben, ihrem Naturell nach mehr die Italiäner als Franzoſen nachgeahmet; ſo iſt auch

70 Viertes Kapitel, den Capellmeister

anjetzt ihr Recitativ mehr Italienisch als Französisch zu nennen.

Es ist also so leicht nicht, ein gut Recitativ zu setzen; weil es bloß ein Werk des Genies ist.

§. 12.

Giebt ihm ein Bild Gelegenheit, einen grossen Gedanken anzubringen, um solches lebendig zu machen; so nehme er diese oder jene Instrumente mit zu Hülfe, solches mit gehöriger und wohlgewählter Begleitung zu bearbeiten. Solche Bearbeitung sey besonders sein Augenmerk bey Monologen. Ohne Unterdrückung der Stimme aber, gebrauche er sich dann und wann der ganzen Stärke des Orchesters.

§. 13.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtrefflicher Wirkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynah ganz aus der Oper verschwunden; so, daß zwischen dem Recitative und der so mühsam ausgearbeiteten Aria, gar keine Zwischen-
Gatz

Gattung des Gesangs vorkommt, als etwa das Recitativ mit Accompagnement.

§. 14.

In der Aria suche er die Hauptleidenschaft wohl und stark auszudrücken, ohne allzugroßes und unnützes Geräusch, besonders in zu langen Ritornellen; die wahre Harmonie sey immer sein Augenmerk, ohne daß der Gesang und der Vortrag des Sängers dabey leidet.

§. 15.

Es ist zu wünschen, daß die Consequen sich nicht mehr so knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannigfaltigkeit einführen. Wozu ein Ritornell, wo keins nöthig ist? Warum immer ein 2ter Theil, der abstechend, und wo doch die Empfindung dieselbe bleibt; und warum immer ein Zwischenspiel in den Arien? und warum die Ausdehnungen und Wiederholungen? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zur rechten Zeit angebracht und gebraucht werden. Nur muß dann und wann eine Veränderung statt finden.

72 Viertes Kapitel, den Capellmeister

§. 16.

Der Sänger darf nie von den Instrumenten verdeckt werden, sondern muß immer hervorstechen; die Begleitung muß dem einfachen Gedanken des Gesangs hier und da Licht und Schatten geben, ihn aber nicht verdunkeln.

§. 17.

Unter allen Reichthümern seiner Motiven, seiner künstlichen Bearbeitung derselben, muß immer in dem Vorgrunde seines Gemäldes, der Sänger sich zeigen. Die Menschen-Stimme schwimme immer auf dem Strome der Begleitung einher, aber ohne zu ertrinken oder unterzugehn. Diese Anmerkung sage ich allen, die für den Sänger schreiben.

§. 18.

Jeder Hauptleidenschaft in der Aria, gebe der Tonsetzer das ihr rechte und angemessene Zeitmaß. Nur in dem seltensten Falle, wenn er in eben derselbigen Aria mehrere Leidenschaften, als Liebe, Eifersucht, Rache, zugleich auszudrücken hat, sey ihm die

Ver-

Veränderung des Zeitmaaßes erlaubt. Einzelne Worte ſuche er nicht ausdrücken zu wollen; Nur die Hauptleidenschaft in der Aria ſey ſein Augenmerk; und beſonders laſſe er den Aſteur in der Hitze eines lebhaften Dialogs nicht ſtumm da ſtehen, um einſtweilen ſein oft lauliches Ritornell anzubringen oder hören zu laſſen.

§. 19.

Nicht in der Aria allein, auch in den Quetten, Terzetten und Quatuors ſoll der Componiſt der Natur ſich ganz nähern. Hier ſoll er vorzüglich Dialogiren. Denn es iſt abgeſchmackt, viele Perſonen auf einmal reden zu hören, welche ſich untereinander ſelbſt nicht verſtehen, noch von den Zuhörern und Zuſchauern verſtanden werden. Dieſem Fehler wird durch das Dialogiren abgeholfen, und die Muſik kan alſdann jedem Theile den gehörigen Ausdruck mittheilen, welches aber bey einem Gemische entgegengeſetzter Empfindungen unmöglich iſt. Bey Hören nur, wo alle Stimmen ſich in eben derſelben Empfindung vereintigen, ſoll ſich die größte und mächtigſte Harmonie aller Inſtrumente hören laſſen.

74 Viertes Kapitel, den Capellmeister

§. 20.

Der Capellmeister oder Confeßer lasse den Sängern und Sängerinnen nicht den Willen, ihre Cadenzen wie sie wollen, sondern zeige ihnen, was schicklich ist dem Thema jeder Aria gemäß zu machen.

§. 21.

Algarotti, in seinem Versuch über die Oper, sagt: Man solle die Cadenz den Sängern nicht ohne Unterscheid überlassen; sie falle gemeiniglich in ein anderes Sentiment und Colorit, als zur Aria gehört; und die Sänger pflegten darin ohne Verstand und Geschmack alle schöne Karitäten, Zierrathen und Kunststücke zusammen zu mischen, die sie nur zu erfinden und aufzubringen im Stande sind. Tosi nannte sie, ein Kunst-Feuerwerk, das man am Ende der Aria angeht ließe; und Algarotti setzt hinzu: sie, die Cadenz, müsse aus dem Wesen der Aria entspringen, nach ihrer Beschaffenheit abwechseln und ihr Epilogus seyn.

Meiner Meinung nach, gebrauche man das Orchester zu keinem so erbärmlichen Endzwecke,

zwecke, als der ist, dem Sänger Zeit zu geben, daß er so viel Athem nehmen könne, als er zu einer langen, oft unterbrochenen und nichts sagenden Cadenz vornehmlich hat. Drey, vier Takte, aus dem Themat der Aria genommen, oder ein selbst eigener neu erfundener Gedanke, der kurz und gut, ist genug.

S. 22.

Ueberhaupt solten alle Tonseher die Musik von alle den Mißbräuchen befreien, womit die Eitelkeit der Sänger, und die zugefllige Nachgebenheit, seit so langer Zeit die Italianischen Opern verstellt, und aus dem schönsten und prächtigsten von allen Schauspielen, eines der lächerlichsten und langweiligsten gemacht haben.

Man führe die Tonkunst zu ihrer eigentlichen dramatischen Bestimmung zurück, da sie nemlich dem poetischen Ausdrucke zu Hülfe kommt, und das Interesse der Fabel verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder solche durch unnütze und überladene Zierrathen frostig zu machen.

S. 23.

76 Viertes Kapitel, den Capellmeister

§. 23.

Hat der Confecter Personen, deren Kehle zu Laufem und Trillern geschickt und biegsam ist; so wähle er aber auch solche Wörter in der Aria aus, die etwas sagen wollen, um mit Grund und Wahrheit darüber etwas zu schreiben.

§. 24.

Lächerlich wäre es, auf Wörter, als: Water, Seele, Liebe, Schönheit, Stunden, einen langen Lauf zu machen, besonders mit solchen, die ein J oder U haben. Man versuche es einmal mit denen hier genannten, und mache einen Triller oder Laufem, auf

Wa = a = a = = = = ter =

Se = e = e = = = = = le =

Lie = ie = ie = = = = be =

Schö = ö = ö = = = = = nheit =

Stu = u = u = = = = = nde =

Wird es nicht widersinnig und unaussprechlich seyn?

Nur solche Wörter, welche Handlung oder Leidenschaft anzeigen, als: seufzen, gehen, Gesang, fahren, fallen, schwachen, Laufem

Laufen, u. a. m. Nur solche, sage ich, müssen gewählt werden b).

§. 25.

Nichtsbedeutende Wörter müssen in der Aria nie wiederholt werden; vielweniger wisse der Componist den Verstand der Worte des Dichters auseinander. Auch hemme er die Fortschreitung der Leidenschaft nicht, durch ein zur Unzeit ausgedehntes Lieblingswort, um die Biegsamkeit einer Kehle zu zeigen. Auch sehe er zu, wenn die Aria einen zweyten Theil hat, was solcher in sich begreift und sagt; er wische nicht über ihn weg, da er oft der wichtigste und reichste an Empfindung seyn kan, um geschwind wieder zu dem ersten Theil zu kommen, und da zu schließen, wo oftermalen die Worte des ersten dem Verstande nach keinen Schluß haben, und um dem Sänger Gelegenheit zu geben, sich in der närrischen Kunst zu zeigen, Paf sagen zu verändern oder zu verstellen.

§. 26.

b) Sehr gemeinnützig würde eine ganze Sammlung singbar: und unsingbarer Sylben und Wörter seyn, welche wenige Dichter verstehen. Dem Confeser würde es sehr willkommen seyn.

78 Viertes Kapitel, den Capellmeister

§. 26.

Hauptsächlich gebe der Compositeur auf die Gedanken des Dichters, auf die in solchen hervorstechenden Leidenschaften und Bilder Achtung; ob solche einer Vorbereitung, oder zugleich einer Mitwirkung oder einer erklärender Verstärkung würdig sind.

§. 27.

Wer da wissen will, was das gesagt sey? Vorbereitung zu den kommenden Gedanken des Dichters, oder erklärende Verstärkung, Ausbildung, Natur und Wirklichkeit des gehörten bilderischen Gedankens; der darf nur Hrn. Schweizers Musikalische Bearbeitung von dem Monodrama, Pygmalion — oder des Hrn. Georg Benda, Capelldirectors zu Gotha, gesetztes Duodrama, Ariadne auf Naxos, und seine Medea hören. Vorbereitung und Ausbildung der Gedanken wird er darinnen vollkommen behandelt finden; aber, die zugleich Mitwirkung der Kunst fällt in diesen Stücken weg.

§. 28.

Ehe ich weiter gehe, will ich eins und anderes von diesen Arten Musikalischer Vorstellungen

stellungen sagen: Das Monodrama, Phymas-
lion ist zuerst in Frankreich von dem Verfasser
der Heloise und des Emils gedichtet und
in Musik gesetzt worden; und wurde anfangs
nur in Gesellschaften aufgeführt. In Wien
habe ich solches Italiänisch und Deutsch auf-
führen sehen, mit neuer Composition. Vor
einigen Jahren wurde dieses Stück in Weis-
mar mit der Musik des Hrn. Schweizers,
allgemein gefällig, aufgeführt. Mit diesem
kam zum erstenmal auf das deutsche Thea-
ter diese Gattung von Schauspiel, dessen
Merkmale erhabne Prose und Rede sind,
nebst der ihr vorhergehenden oder begleiten-
den Tonkunst, welche solches von der Oper
unterscheidet.

S. 29.

Das Monodrama gab Gelegenheit zu der
Hervorbringung des Duodrama, welches meis-
nes Wissens eine neue Erfindung der Deut-
schen ist, solch ein schönes Schauspiel mit
der großen Begleiterin der Tonkunst auf un-
sern Theatern zu sehen.

S. 30.

Wenn ich mir in diesen Schauspielen die
Action während der Declamation vorstelle;
wenn

80 Viertes Kapitel; den Capellmeister

wenn ich die Pantomime während der Ausbildung oder der Präparation der Affecte durch die Tonkunst bedenke; wenn ich Natur nebst der Größe der Leidenschaften in aller ihrer Stärke, beides durch und ohne Musik, Natur und Kunst in einander verwebt oder zusammengeschmolzen mir vorstelle; so bin ich ganz Natur, ganz Leidenschaft mit.

Stärker, größer, ins Herz treffender würden alle durch den Dichter erfundene, durch den Schauspieler angefangene, und durch den Tonsetzer ausgemahlten Bilder, werden, wenn der Acteur oder die Actrice Ton und Singekunst verstünde; So aber muß sich die liebe Tonkunst nur da und dort in gewisse Lücken, mit Wahl und Verstand eindrängen. Nur in den Ruhepunkten des Dichters, wo der Acteur zu declamiren aufhört, und durch bloßes Mienen- und Geberden-Spiel den Sinn des Dichters lebendig macht, fällt die Tonkunst erst ein, um bald den vorhergehenden Affect fortzuführen, bald den kommenden vorzubereiten.

Vermöge dessen also, was diese Dramata Eigenes haben, fällt die zugleich Mitwirkung der Tonkunst weg. Dieses ist das ein-

einziges und Hauptmerkmal, welches solche von der Oper unterscheidet.

§. 31.

Was nun eigentlich der erste und Hauptgrund zu der Erfindung dieser besondern Gattung von Schauspielen gewesen, ist leicht einzusehen.

Der schdyferische Geist des Rousseau entwarf den Plan zum Pygmalion, führte ihn als Dichter für die Schaubühne aus. Aber zu groß, zu erhaben, und voller lebendiger Leidenschaft waren seine Bilder der bloßen Rede oder Declamation. Unumgänglich nothwendig war ihm die Kunst. Nun kam er auf den Punkt sein Bild vollkommen zu machen; aber es fehlten ihm Sänger als Acteurs. Ferner wolte er sich dem langweiligen des Recitativs mit der Begleitung der bloßen Grundstimme nicht aussetzen; wegen der unvermeidlichen Unverständigkeit in den Arien, ließ er solche ganz weg, und ließ den Schauspieler declamiren, ohne Rücksicht auf das Orchester, welches nicht zugleich Mitwirkung, aber doch Vorbe-

F

reis

§3 Viertes Kapitel, den Capellmeister

leitung, und vollkommenmachende Anführung des Bildes gab. Schauspielern, die keine Tonkünstler waren, dem Mangel an musikalischen Acteurs, haben wir also diese Art Schauspiele zu verdanken; welche Arten nun, das Mittelding zwischen der Ernsthaften Oper und dem Trauerspiele sind. Vielleicht erhalten wir bald ein anders, welches das Mittel zwischen dem Intermezzo, der lustigen Oper und der Comedie ist.

§ 32.

Aus dieser Art Schauspielen ist also leicht zu sehen, was ich darunter verstanden haben will, wenn ich in Absicht auf die Worte des Dichters von zugleichem Mitwirkung der Tonkunst, Vorbereitung oder Ausbildung dessen Gedankens rede.

Da doch des Hrn. Schweizers nun im Druck erschienene musikalische Alceste in vielen Händen ist; so will ich vorgesagtes zum Ueberflus mit einigen Exempeln aus solcher beweisen und erläutern.

Präpa-

Präparation zu kommenden Gedanken sind
den wir da und dort in seiner Oper, beson-
ders aber zu den Worten:

O Jugendzeit, o goldne Sonnen-Lage
Der Liebe, schönster Frühling meines
Lebens.

Wo bist du hin?
Zugleiche Mitwirkung ist angebracht, den
den Worten, in der Aria der Partigella:

Sein bloßer Anblick bricht
Ein fühlend Herz,

Hierher gehört auch die schauervolle Be-
arbeitung der zwei Zeilen aus der Aria, Ich
schau' in den Schatten x.

Ich höre das Schweben
Der schwarzen Gefieder,
Sie steigen hernieder x.

Erläuternde Verstärkung und Ausma-
lung oder Vollenbung des Bildes des Dicht-
ers zur gänzlichen Natur, findet sich in der
ersten Aria —

Zwischen Angst und zwischen Hoffen x.
Hier wird man das ganze Bild eines
schwanlenden Nachens auf empörten Gluthen
gewahr. Man hört den Donner rollen, die
Winde krausen und das Rachen der aufge-
wühlten

84. Viertes Kapitel; des Capellmeister

wählten Bogen; und eine lobhafte Cithar-
dankkraft wird Statu, Nacht und Graus
feu empfinden.

S. 33.

Was ich im vorhergehenden gesagt, wä-
ren nun die drei vornehmsten Gegenstände
des Compositeurs, der Bearbeitung eines
lyrisch- und dramatischen Textes. Außer
aber hat er noch, gleich einem Maler, dar-
auf zu sehen, die Nebenumstände und kleinen
Parthien zu benutzen, um das Hauptstück
glänzender zu machen. Er zeige hin und
wieder, in wie weit er die Nachahmung des
Natur zu befolgen habe, und in wiefern er
mit der Kunst der Harmonie die Größe,
Stärke und Wirklichkeit der Leidenschaften
schildern und erregen könne. Kurz, er lasse
uns in seiner ganzen Arbeit, Schatten und
Licht, Halblicht und Widerschein bemerken.

S. 34.

Hier will ich meinen Lesern und beson-
ders allen Confessoren des Hrn. Sulzers all-
gemeine Theoreme der schönen Künste empfeh-
len, um alle Anmerkungen, die Konstant be-
treffend, zu lesen; besonders, was da von
der

den Hila gesagt wird. Nur eine Stelle will ich auführen: Ein gründlicher Tonfeger (heißt es pag. 79.) bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache, davon entfernte. Er sieht allemal auf das Wesentliche des Ausdrucks. Erfordert dieser starke und wenige Ausßerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modifizierungen. Ist der, dem der Ausdruck der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesange. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabei ist, so gewöhnt er alles in gehörigem Maße. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affecten hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Lauten, wenn die Worte auch noch so geschickt dazu wären. Die Instrumente läßt er lein Geräusch machen, wo eine Stille erfordert wird, und läßt sie nicht sanft gehen, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen alle mitspielen; sondern er ruft nur gerade die, welche der Ausdruck erfordert.

56 Viertes Kapitel, den Capellmeister

Was sonst ein durch den guten Geschmack geleiteter Conceptor überhaupt bei glücklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien zu überlegen hat, ist eben daselbst, unter dem Strikel, Anordnen und Singstück, welches vorzüglich ausgeführt, nachgeschlagen und zu lesen.

S. 35.

Sollte dem Dichter, dem Sänger, dem Liebhaber, dem Kenner der Kunst, die Bearbeitung einer oder der andern Aria; ganz, oder in gewissen Stellen, in Ansehung der Ausarbeitung nicht gefallen; hätten sie mit Grund etwas von Verbesserung befehlen zu sagen; so sey der Hr. Capellmeister nicht, wie manche andere, eigenfinnig und sage: Im Himmel mache die Aria seine Würdigung, man müsse sie nur erst auf dem Theater mit allen Instrumenten, Kleidern, Lichtern u. hören. Er lasse sich den gegründeten guten Rath seiner Freunde gefallen, und streiche aus, oder ändere.

S. 36.

Seine Symphonie, oder Anfangs-Stück sey dem ganzen Stücke angemessen, und bereits die

die Hörer und Zuschauer zu der großen kommenden Handlung des Oper.

§. 37.

Alles, was ich in diesem Kapitel gesagt habe, geht hauptsächlich die neu aufsteigenden Genies der Ton- und Geskunst an. Meine Freunde, erinnern sich dabey nur, was ich in ihren schönen und mannigfaltigen Arbeiten hier und da bemerkt habe.

§. 38.

Tonkünstlern, deren Melodien meistens theils ohne Kraft vom Herzen abglitschen, die nicht wissen, durch Töne zu malen; nicht wissen, durch Laute, Empfindungen, und durch Empfindungen Begriffe auszudrücken; nicht wissen, den Schmerz seufzen zu lassen, oder ihn durch ein lautes Schreien in seiner äußersten Größe zu zeigen; nicht wissen, das frohliche Schauern, die Kälte durch Feuer der Tonkunst auszudrücken; nicht wissen, wie man die Freuden Elisiums, oder die Schrecken des Todes malen soll. — denen sage ich nichts; denn, die werden nie den großen Zweck der Oper erreichen, werden nie Em-

pfundungen, Leidenschaften Herzen mittheilen, die fähig sind, zu fühlen.

S. 39.

Meines Erachtens sollten alle Tonkünstler
betheuert seyn. Wenn sie rühren wollten, sol-
ten sie selbst geküßt seyn; ihr Geist sollte
ganz und mit Recht in ihrem Subjecto seyn;
sonst werden sie niemals ihr Subject
in den Geist anderer übertragen.



Fünf-

Fünftes Capitel

Für den Sänger.

Wer den Namen eines Sängers verdient
will, muß Solfeggiren, um eine feste
und stehende Stimme, richtige Intonation
und Taste zu bekommen.

§. 2.

Denen, die nicht wissen, was Solfeggiren
sey, will ichs hier sagen.

Bei den Italiänern heißt Solfeggiren,
vermittelt der 6 Kreinischen Sylben ut, re,
mi, fa, sol, la, eine Melodie singen. Es
wird aber auch von jedem Notenlesen oder
singen gebraucht, um richtig treffen zu
lernen.

Nach meiner Meynung, und dem Ge-
brauch gemäß, den ich damit gemacht habe,
heißt Solfeggiren: Einen Gesang mit der
bloßen natürlichen Stimme, ohne Worte, in
dem laut A vortragen. Dieser Vocal ist am
allerschwerlichsten, die Reinigkeit und Egalität
der Stimme in der Tonleiter auf und

§ 5

runter

runter zu bemerken und zu bestimmen. Solches kan, theils ohne, theils und besser mit der Begleitung einer Grundstimme auf dem Flügel geschehen, um den Scholaren die richtigen Verhältnisse der Töne, eine Schärfung des Gehörs, und eine höchst nothwendige, richtige und pünktliche Intonation zu verschaffen; hauptsächlich aber die Stimme durch den einfachen Laut und natürlichen Vortrag der Töne durchgängig stark und gleich zu machen; alles dieses ist der wahre Endzweck des Solfeggirens.

§. 3.

Daß man zuweilen Gurgel- und Nasenstimmen hört, ist lediglich der Unwissenheit der Singmeister zuzuschreiben. Den Charakter der Stimme, welche er bilden will, muß er erst und wohl kennen lernen. Er merke sich, daß die mehresten Stimmen in dem mannbaren Alter der Veränderung, als der Discant in den Tenor, der Alt in Bass, bey Mannspersonen; und bey Frauenzimmern oft der Discant in Alt, unterworfen sind. Allzustarkes Schreyen, verderbt das Organon des Scholaren, und singt deswegen

gen falsch, weil er weder sich selbst, noch das ihm begleitende Instrument, als die Richtschnur seiner natürlichen Intonation, hören kan. Man gehörig öffnen und lächelnden Munde, mit allzeit gerader und ein wenig zurückgeschlagenem Kopfe, um der Stimme alle Freiheit zu geben, muß der Sänger selbstgütig und süß singen.

§. 4.

Der Sänger muß lesen, schreiben, die Vocalen, die doppelten und einfachen, Mißlauter gut aussprechen können. Wenn ich Lesen von ihm verlange, so verstehe ich nicht das Lesen, wie Kinder anfangen zu buchstabiren, und lesen lernen, und können; durch Lesen, verstehe ich hier, den Sinn der Worte, den ganzen Verstand der Rede, verstehen, fühlen, empfinden; um den Vortrag jeder Leidenschaft gemäß, natürlich werden zu lassen.

§. 5.

Man lasse den Sänger, wenn er Nichterfahrener seyn will, nur lesen, seine Rolle declamiren, so wird man gleich wissen, ob er Einsicht, Stärke oder Schwäche habe.

§. 6.

§. 6.

§. 6. Von dem Gesange.

Denen, die in der Singekunst unterwech-
sen, rathe ich, ihre Scholaren bey jeder
Lection einige Strophen oder Auftritte aus
unsern besten Deutschen Dichtern lesen zu
lassen. Hernach, lasse man sie declamiren
und zugleich nach den Regeln der Kunst dar-
an singen; dann wird es dem Scholaren seyn,
als läse und redete er immer fort. Nechst die-
sem lasse er ihn mit gehöriger Gleichheit und
Richtigkeit den Tact anerkennen lernen; und
zeige ihm in dem Vortrage der Aria, Rich-
tigkeit und Biegsamkeit der Stimme, rüh-
rende Ausdrücke, schwindende oder zu ver-
stärkende Töne zu halten; Uebersaupt alle
Sätze der natürlichen Wärlung des anneh-
mlichen Gesangs und richtigen Tacts. Wenn
dieses geschieht, so wird man finden, daß
das Eigene der Melodie sehr viel ähnliches
mit den Tönen in der Sprache, und einem
ungekünstelten musikalischen Vortrage hat;
daß man nur auf den Vag hören und die
Sprache verstehen darf; besonders wer Ita-
liänisch singen lernt, um die verborgene Be-
ziehung des Gesangs leichtlich entwickeln
und treffen zu können; dann wird man alle
starke

starke und bringende Ausdrücke der Leidenschaften bemerkten, und sie ausübten.

S. 7. Ist der Actant, der Sängers würdiger

Musik; (nicht alle fände) schenkt er hundert
fach die Töne, die Sprache der Leidens-
schaften kennen lernen. Ich will mich dem
Sänger, und jedem Actant hier bemühen
erklären; Ich will ihm die Leidenschaften und
ihre Töne und Wirkungen bekannt machen,
als sie ihm vielleicht bis jetzt waren, und

S. 8. Es ist bekannt: jede Leidenschaft hat von

der Natur ihr eigenes Zeichen, durch einen
Laut oder Ton sich als einen Gegenstand des
Gehörs zu erkennen zu geben.

Die Töne der Leidenschaften zeigen sich
der Natur nach dreierley, als, schwach,
mittelmäßig und stark.

Die Liebe. Diese drückt sich durch sanfte, ge-
linde und schwachtende Töne
aus.

Der Zorn; hat starke und heftige, erhabne
Töne, um sich auszudrücken.

Die

Die Freude, erfordert leise, biegsame und unterbrochne Töne.

Der Muth; wird durch volle, kühne und laute Töne gezeigt;

Die Furcht, durch eine niedergeschlagene, zitternde und stockende Stimme.

Die Traurigkeit, giebt sich durch seufzen, weinen und schreien zu erkennen.

Die Bestürzung, drückt sich durch bedachtsame und ernsthaftige Töne aus.

Der Schmerz, welcher hauptsächlich bezeugt, daß alle Leidenschaften mehr die Sprache der Empfindung, als des Verstandes sind, seufzet, schreyt heftig und preßt ein lautes Schreien aus.

S. 9.

Geht nun hier der Sänger, der Acteur in der Kunst der Erkenntniß der Leidenschaften und deren Ausdrückung durch Töne weiter, und in das Specielle jeder Leidenschaft; so wird er durch die Verbindung der einen mit der andern auch lernen, die Mischung derselben durch Töne kenntlich zu machen.

So

So drückt sich z. E. die zärtliche, die furchtsame Liebe anders aus, als die aufgebracht, verachtete und eifersüchtige.

Die wahre Freude, muß von der falschen oder Scheinfreude unterschieden werden; diese falsche, drückt sich gemeiniglich durch ein unnatürliches und höhnisches Gelächter aus.

Ganz anders drückt sich die Traurigkeit des Helden aus, der sein widriges Schicksal zwar kennt, aber ihm zu widerstehen noch Muth hat; als der Schmerz einer Geliebten, über den Verlust ihres Liebhabers. Beide singen, oder drücken Traurigkeit aus; aber der Affect ist in beiden sehr verschieden, und erfordert daher auch andere Töne, und eine verschiedene Declamation.

Auch unter ähnlichen Umständen ist der Ausdruck des Schmerzes nicht immer einerley, wenn von den Klagenden einer ein Held, der andere ein Weichling ist. Dieser wird beben und verstummen, und jener in laute Töne ausbrechen.

Die Furcht macht eine Ausnahme. Diese einzige Leidenschaft, nebst dem, was ihr eigen ist, verlangt oft durch das Stillschweigen kenntbar zu werden. Das Erschrecken,

das

das Erstannen ist ihr gleichfalls an die Seite zu setzen. Solch eine Stelle findet sich in der Alceste im 2ten Act, wo während der Ohnmacht Alceste's der Compositeur das Stillschweigen des Acteurs reden läßt.

§. 10.

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu folget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder böse halten. Die Einbildungskraft trägt das meiste zur Leidenschaft bey. Auch eine erhitze Phantasie wird alles mögliche zur lebhaften Schilderung der Leidenschaften beitragen; und diese wird nach und nach von einem Künstler zum andern immer vollkommner bis zum höchsten Grad. Der Einbildungskraft und Phantasie des Dichters, folgt des Tonsetzers seine, und beyder Bearbeitung folgt der Acteur, und giebt ihr, durch Handlung, Leben.

Was kan fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angßgeschrey, das die Verzweiflung aus

aus einem Menschen preßt? Dieses kan der
Tonkünstler nicht nur vollkommen machen,
sondern durch die Harmonie und erschrecklich
ins Gehör reißende Töne der Instrumente
noch verstärken; und dann macht der Schau-
spieler erst das Bild lebendig.

S. II.

~~Die Stimme, den Ton, die Gebärde,~~
die Action gehört dem Schauspieler zu. ~~Es~~
ist es was uns an, häufigen Schauspieler zu
weisen sieht. Der Schauspieler kan, obgleich
der poetischen und musikalischen Rede, ihren
gehörigen Nachdruck geben. Er macht, dem
Schäfer die Entzückung und die Bekehrung beifolgt
eines Empfindlich. ~~Im~~
In der Tonkunst herrscht eine solche Neigung
liebt, mit unsern Eigenschaften, und eine
gewisse Stärke sie abzubilden, welche die bloß
sen Worte nie erreichen können; daher die
Eigenschaften allemal, der Tonkunst nöthig
get muß, wenn sie sich in ihren ganzen Umfang
erweitern wollen. Denn kurz zu sagen,
weil die Worte Muth, Verwirrung, und
überhaupt die Bewegungen unserer Seele
abbildung zu geüben, die uns in unsern
Spil
G mit

mit Wahrheit und Stärke, als sie von den verschiedenen Beugungen der Stimme unterstützt werden, welche unsere Leidenschaften zu schildern ganz besonders geschickt sind, da sie durch eben diese Leidenschaften hervorgebracht, und dazu gemacht sind, sie zu begleiten. Nun aber bildet nothwendig diese Reize so verschiedener Beugungen der Stimme, diese Vermischung und mannigfaltige Folge der Töne, so bald hoch, bald tief, bald stark, bald schwach sind, einen Gesang; daher gewiß ist, daß wenn dieser Gesang, der nichts anders als unser Recitativ ist, von dem Tonkünstler wohl gesetzt, und von dem Aeteur gut vorgetragen wird, anstatt unnatürlich zu seyn, allemal das natürlichste Bild der Bewegungen unserer Seele und die aufrichtigste Sprache unserer Leidenschaften seyn wird.

Batteux, in seinem Buche *Les beaux Arts réduits à un même principe*, im I. Cap. des 3ten Theils Seite 167. sagt: Die Menschen haben drey Mittel, ihre Gedanken und Empfindungen auszudrücken: Die Rede, den Ton der Stimme und die Gebehrde. Durch diese

~~Die Reden~~ versteht man die äußerlichen Bewegungen und Stellungen des Körpers.

Hier ist die Rede zuerst genannt, weil sie bereits die erste Stelle unter den andern drey Mitteln besitzt, und die Menschen am meisten darauf Achtung geben. Unterdessen haben die Töne der Stimme und die Geberden unterschiedene Vorzüge vor ihr; denn ihr Gebrauch ist der Natur gemäßer, weil wir allemal unsere Zuflucht zu ihnen nehmen, so oft es uns an Worten gebricht; er ist von größerm Umfange, weil sie uns zu einem allgemeinen Dolmetscher dienen, der uns bis an die äußersten Gränzen der Welt folget, und uns den barbarischen Völkern, ja den Thieren selbst verständlich macht. Kurz, sie sind auf eine ganz besondere Weise der Empfindung geweiht. Die Rede unterrichtet und überzeuget uns; denn sie ist gleichsam der Vernunft ihr Werkzeug; allein der Ton der Stimme und die Geberde vertritt diese Stelle bey dem Herzen, sie reizen, gewinnen und überreden uns. Die Rede drückt die Leidenschaft nur vermittelst Ideen aus, mit denen die Empfindungen verknüpft sind, und also nur gleichsam durch Ueberlegung.

Der Ton der Stimme und die Gebärde hind-
gegen gehen gerade ohne Umweg nach dem
Herzen zu.

§. 12.

Wenn ein Sänger, Sängertinnen, Actors
sich diese angeführte Kenntniß der Leiden-
schaften bekannt gemacht haben, vorher-
aber die Bearbeitung der Stimme in soweit
zu einiger Vollkommenheit gebracht, daß sie
egal oder gleich, daß sie rein und hell; wenn
dessen Gehör die phantastische Schärfe in Un-
terscheidung der Töne, und deren richtige
Angehung und Hervorbringung von der Brust
durch eine biegsame Kehle erlangt hat; so
lehre man ihn, oder, so lerne, der es schon
scheinende Sänger und Actor, die zwei
Hauptgegenstände eines Sängers erst kennen.

§. 13.

Die zwei Hauptgegenstände eines Sän-
gers, oder einer Sängerin, sind, was die
Kunst und besonders die Singkunst an-
langt, für beide, das Recitativ und die
Ordnung.

§. 14.

§. 14.

Das Meistatib ist eine bloße Declamativa, eine in bald steigenden, bald fallenden Tönen des menschlichen Sprachgebrauchs gemäße Rede.

§. 15.

In der Declamation, oder dem geschäftlichen Meistatibe braucht das Ohr des Zuhörers nicht entzückt zu werden. Hier herrscht die unmelodische Prose. Der Sänger soll also reden und sprechen. Sein Gespräch, seine Erzählung soll keine Cadenzen oder Klänge hören lassen; es soll deutlich, nachdruckvoll seyn; und die Accente und Inflectionen müssen auch hier, gleichwie bey dem natürlichen Sprachgebrauche, genau beobachtet werden a).

§. 3.

§. 16.

a) Das Französische Sprechen in der Oper hat das Italienische Meistatib, das so oft unerträglich wird, wenig gekostet. Man hat die Subtilität der Sprache und das Mittel Ding noch nicht gefunden, welches eine National-Sprache auf dem Opern-Theater könnte abgeben, die zur hohen Aria eingehen könnte, ohne die Natur zu verletzen. Sollten die Deutschen hier nicht den Vorzug vor Beyden erhalten?

§. 16.

In dem obligirten Recitative, wo der Musikus in der Composition die Ideen und geschilderten Leidenschaften des Dichters gleichfalls voller Empfindung ausgedrückt hat, und wo die Musik aufhört prosaisch und sprechend zu seyn; da soll sich der Sänger dem Affect mehr überlassen; soll mehr singend und rührend seyn. Er kan, und soll da und dort mehr Ton ziehen; besonders aber, und vorzüglich soll der Sänger, diejenigen Empfindungen und Leidenschaften auszudrücken suchen, die oftermalen von dem Componisten unbestimmt geblieben sind.

§. 17.

In der Aria soll der Sänger in Aussprechung der Wörter am deutlichsten seyn; in den Passagen und hürtiger Ausdrückung besonderer verbundenen, bald in die Höhe steigenden, oder in die Tiefe fallenden Töne, rauh, sanft und fließend seyn.

§. 18.

Er soll zur rechten Zeit des Athems wegen ab- und wieder einsetzen. Er soll seine Passas

Passagen, bey Niederkhaltung des ersten Theils einer Aria, der Grundstimme, und den Mittelstimmen gemäß, schön, und wenn es ihm möglich, neu und besser als das Original, zu verändern suchen; vorher aber wohl einsehen lernen und überdenken, was er für einen Text abzusingen habe.

§. 19.

In den Cantabeln Arien pflegt man im Italien denen Sängern eine große Freiheit zu gestatten. Man setzt sie sehr langsam, mit wenigen Noten, nur mit so vielen als eben nöthig ist, die Melodie anzudeuten; so kan alsdann der Virtuose nach seiner Capricia und nach Willkühr desto mehr hinzufügen.

§. 20.

Die wahre Kunst gebietet dem Sänger seine Arien zu singen; nicht aber sie zu veratrillern, und die schönste und ernsthafteste Musik zu einem ausschweifenden und zuflüchtigen Umdinge zu machen. Rolladen, Laufereien, Triller, sind nicht Gesang.

§. 21.

Billig und vernünftig ist es, daß der Componist dem Sänger, seiner Wissenschaft,

schaft, Fantasie und Affect was zutraue, und ihm einige Freyheit lasse; aber, wie schwer hält's, einen Sänger zu finden, der Wissenschaft und guten Willen genug hätte, gehörig bey der Composition zu bleiben, und Wahrheit und Anstand nicht aus den Augen zu setzen.

S. 22.

Auch soll der Sänger kein abgeschmacktes Verhalten und unnöthiges Verweilen bey gewissen Fermaten oder Ruhezeichen anzu- bringen suchen. Dieser Fehler, welcher von der sichtbaren Unwissenheit eines Sängers ein Beweis ist, wird oft mit Widerwillen bemerkt.

Dies geht hauptsächlich meine Landsleute an, denen nichts anders, als was Italiänisch heißt, gefällt; und, die etwas sagen oder singen, und nicht verstehen, was.

S. 23.

Ist es nicht lächerlich oder widersinnig, wenn ein deutschgebohrner Sänger, oder eine Sängerin, bey Absingung Italiänischer Arien, und einem darin vorkommenden *dove* eine Aushaltung oder Cadenz macht? oder

Bei dem Worte piangere ein Passagen: Ge-
lächter anfängt.

§. 24.

Hauptsächlich muß ein Sänger daran
denken, wie und wo er die Stimme halten,
und wo er sie erheben soll; denn, nach Al-
garotti's Meinung besteht hierin das größte
Geheimniß die Affecte zu erregen. Der Sän-
ger denke nicht, seine ganze Wissenschaft be-
stehe in der künstlichen Theilung seiner Stim-
me, im beständigen Hüpfen von einer Note
zur andern, nicht in der Wahl des Besten,
nur im Außerordentlichen, Wunderbaren und
im Schweren.

§. 25.

Die größten Schwierigkeiten muß frey-
lich der junge Sänger studiren, damit seine
Stimme folgsam werde; damit er erreichen
lerne, was ihm sonst unthätig zu seyn scheint.
Hat er diese Art einmal gelernt; so wird er
eben dadurch desto geschickter, das Leichtere
auszudrücken, und das mit einer Lebhaftigkeit;
die jedem Dinge Reiz und Grazie giebt.
Immer aber am Schweren kleben zu bleiben,
ist wider die Absicht der Kunst; denn, Schwier-
igkeiten führen nie.

§. 26.

Ist der Sänger ein Tenorist oder Bassist; so soll dieser nicht tenorisiren, und jener nicht in die Höhe des Basses, oder mit dem Falsett in den Alt, oder Sopran steigen, obgleich sich daran zu lehren, ob die Stimme Bass oder Kehl hat.

§. 27.

In den Proben auf dem Theater, sollen seine Worte, wie sein Ton verständlich seyn. Er stehe nicht da, mit der einen Hand im Saal, und der andern in der Weste; thätig und lebendig soll er seyn; nicht durch die Zähne oder Nase, sondern mit lauter, gehörig offenem Munde soll er singen.

§. 28.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Aria, Ign. Lofi, in seiner Anleitung zur Singekunst nach Agricolas Uebersetzung, S. 172 u. f. f. nachgelesen werden.

§. 29.

Zur ernsthaften Ueberlegung empfehle ich besonders die Gedanken, welche in der allgemein-

gemeinen Theorie der schönen Künste stehen p. 80. da heißt es: Vor allen Dingen bedenke der Sänger, daß er nicht davor singt um den Zuhörer für seine Geschicklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das Vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß es nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je größer sich sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht seine Rehe, sondern sein Herz bewundern. So bald sie merken, daß er davon der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunderung seiner Kunst abzwingen will, so werden sie frostig.

S. 30.

Der Sänger wende die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Abtanzung ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tänzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge, jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschicklichkeit, durch selbst hinzugesetzte Töne den Ausdruck

zu verstärken; so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese Wirkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgezeichneten Rede zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

§. 31.

Während der Aria einer mit ihm handelnden Person, soll er nicht da und dort hin, nach den Logen gaffen, oder mit den Personen des Orchesters, oder den Comparisen sich was zu thun machen. Während dem Ritoruell, soll er nicht gegen die Scene gehen um Toback zu nehmen, oder seinen Freunden klagen, daß er heute heisch sey und wenig Stimme habe.

§. 32.

Seine Declamation, Gesticulation; überhaupt, seine Action muß nicht nach seinem Gefallen, sondern dem Sinn des Dichters und den Ausdrücken des Componistens gemäß seyn.

§. 33.

S. 33.

Mancherley Unanständigkeiten sollte ich da und dort auf Schaubühnen von handeltenden Personen bemerkt, als: Mit einem verwindeteng Arme noch große Bewegungen machen; eine Schale mit Gift in der Hand haben, und sie während der Art, da solche noch nicht angetrunken, hin und her schwenken, oder umkehren; ob gleich nichts drinnen ist, und solche schon vom Anfang her war. Zeigt das nicht Unverstand im höchsten Grade an? So, wie das hin und her schlagen, das Kaffeln mit den Fesseln und Ketten, wenn ein Actor ein Gefangener oder Geseffelter ist, um den dem Zuschauer Widerleid zu erregen. — Nebelstunde

S. 34.

Gewisse eigene Bewegungen eines Acteurs mit den Händen oder Füßen, mit dem Munde und dem Kopfe, welches üble Angewohnheiten sind, müssen abstrahirt werden; besonders solche, die in allen Arten und Gattungen vom Anfang bis zum Ende der Oper gesehen werden.

S. 35

§. 33.

Ich will den Schauspielern sage ich noch zum Beschlusse dieses Kapitels, mit dem Hrn. Sulzer in seiner Theorie: Der Schauspieler muß so gut als ein anderer Künstler zu seinem Beruf gehohret werden. Nicht durch Regeln allein, sondern durch Uebung wird er vollkommen, wenn er Talent hat.

Männlicher Vortrag, und Geberden Sprache, sind die zwei Punkte, die er zu besorgen hat. Seine erste Sorge sey, sich um den wahren Vortrag zu bekümmern; weil die Menschen zum höchsten eben so viel zur Wärdung eines Redners bedürftig, als die Worte selbst. Eine ausnehmende Urtheilungskraft ist ihm nöthig, um sich in den Gedanken und die Empfindungen eines andern zu setzen; daß alle Worte gehörigen Nachdruck und eigenen Ton haben. Er muß, so zu sagen, in die Seelen anderer Menschen hinein sehen können. Was er in Absicht auf die Wichtigkeit des Tons und des Nachdrucks fähig, muß er wirklich durch die Stimme lassen.

§. 34.

Zum männlichen Vortrage sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren, dem

Cha

Charakter der Personen und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht wie ein anderer, seine eigenen Geberden, und nimt eine besondre Mine, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen.

S. 37.

Gemehr der Acteur von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erwecken kan, je sicherer wird er sie auch ausdrücken; und Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gern vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorgeschrieben hat.

Die Verzeihung, die man hier dem Affect zugestehet, soll keinesweges zu Vernachlässigung Anlaß geben. Der Acteur sey gerührt; doch muß er Meister seines Körpers und der Glieder bleiben. Die große Kunst, andere zu rühren, ohne sich selbst hinreißen zu lassen, sey immer sein Augenmerk.

Sechste

Sechstes Kapitel,

Für die Sängerrinnen.

§. 1.

Was ich den Sängern gesagt habe, geht auch die Sängerrinnen an. Sie sollen nicht, wie bishero geschehen, bloße und noch darzu schlechte Schauspielerinnen oder Mettrizen seyn, die von der Natur eine gute Figur, Stimme und Brust bekommen haben, und alles durch Vorsingen und Vorgeigen auswendig lernen. Musik, Tonkunst müssen sie gelernt haben; oder sich Mühe geben, es noch, und gründlich, zu lernen.

§. 2.

Eine Sängerrin seyn wollen, und dabey, wie es bey den mehresten deutschen Theateru gewöhnlich war, und noch ist, in der Comedie zu agiren, oder wohl gar in den Ballettten, bald Solo-Tänzerin oder Figurantin abgeben, ist nicht zu dulden; denn, eine Tänzerin und Sängerrin zugleich seyn wollen, ist Ruin vor die Brust. Man bleibe bey einem, und suche darin meisterhaft zu werden.

§. 3.

§. 3.

Sänger und Sängertinnen giebt es hier und da in Deutschland, aber wenige für das Theater. Denen, die Lust darzu haben, Natur, Geschicklichkeit und Fähigkeit besitzen, etwas mit der Zeit zu thun: fehlt es an Ermunterung, und an einer wahren und gründlichen Unterweisung, in Ansehung des reinlichen, des leichten Geschmacks im Vortrag, der Declamation, Gesticulation &c.

§. 4.

Da das Theater, und die Personen, die solches betreten heutiges Tages nicht mehr den üblen Ruf, wie sonst, haben; da es Magneten und Standes-Personen zu Beschühern bekommen; so wird es auch fernerhin, und in Zukunft nicht an Personen fehlen, die der Bestimmung für solches mit Geist und Muth folgen.

§. 5.

Und dennoch fehlt es noch an guten Sängern und Sängertinnen, als Actricen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, woher es komme, daß wir diesen Mangel haben.

2

§. 6.

S. 6.

Nichts verbieth eine junge Sängerin als
 Metrics, einen Sänger als Auteur mehr, als
 wenn beyde zufrh, zu wichtigen Rollen ge-
 brucht werden. In Italien geschieht, daß
 die Sängerin schon mit dem 12ten Jahre
 auf das Theater geht. Ein schnler Wuchs,
 eine schöne Stimme, und ein niedliches Ge-
 schftchen, sind Empfehlungen genug, Be-
 fhigung zu finden; sie mag nun Musik, Action
 verstehen oder nicht.

S. 7.

Es geht es auch mit den Sängern ab.
 Diese werden meistens von ihren Lehr-
 meistern, als arme Kinder, die Genie zeigen
 und Stimme haben, aufgenommen. Man
 lernt sie einstweilen ohnentgeltlich, bis sie
 einigermaßen im Stande sind ihr Brdt auf
 dem Theater zu verdienen; und nun sorgt
 der Signor Maestro für eine Stelle irgend-
 wo auf einem Theater; ohne zu überlegen,
 daß sein Schüler, noch nicht die geringste
 Kenntniß vom Theater hat. Genug, er
 weiß ein wenig Musik, hat eine gute Stim-
 me, und hat Figuren. War daran ist dem
 Hrn.

Herr Maestro gelegen, bald zu seiner Bezahlung zu kommen, die er Vordröndig mit dem jungen Genie ausgemacht, nämlich auf 3 — 4 — 5 — bis 6 Jahr, die Hälfte von seinem Verdienste. Deswegen sollen die Herren mit ihren Schülern, daß sie auf das Theater kommen. Nun sey es, daß solche manchmal gute Sänger oder Sängerrinnen werden; sie können es auch schon sehn; allem, daß Opern-Theater verlangt, nicht von Gehör, mehr zu sehen, als eine schön und prächtig gekleidete Statue, die einen vorreflichen und rührenden Lant von sich giebt. Weder, Sängerrin und Sänger, werden entweder von einem Impressario oder Principale oder von einem geltenden Bißling des Hofes, ihrer schönen Gestalt, ihrer Stimme, ihren gründlichen Kenntniß in der Kunst, und dann und wann, besonderer Nebendinge wegen vorgezogen. Dieses sollte nicht seyn.

S. 8.

Ein jedes für das Theater bestimmte Subject soll und muß erst in Neben-Rollen das Costume oder gewöhnliche des Theaters lernen; seine Stimme gehörig bilden; sich in eine

guten Stellung, in einem ungezwungenen Zustande, in einer natürlichen Gesticulation, in einer harmonischen Declamation üben; und, wenn man damit fertig ist, alsdann erst Charakter-Rollen, Affectvolle Rollen zu spielen unternehmen. Aber, wenn man bey dem Letzten anfängt, so ist nichts natürlicher, als daß man sich nie dem Charakter, den man vorstellen soll, ganz überlassen laßt; weil man immer an jene gemeine Regel der Schauspiel-Kunst, deren Erfüllung und Befolgung man sich noch nicht habitual gemacht, ängstlich zurück denken muß.

S. 9.

Wenn eine junge Sängerin als Metrice das Lob, so sie manchmal von damit verschwenderischen Verehrern erhält, wenn sie sage ich, das verdiente Lob von dem unverständigen unterscheiden lernt; wenn sie dem Lobe, so man gemeiniglich jungen und artigen Personen schenkt, weniger Gehör giebt; wenn sie sich nicht durch Schmeicheleyen verführen läßt, sich da und dort für vollkommen hält; und wenn sie wirklich freundschaftlichen und wohlmeinend gegründeten Tadel

nerunt

nerungen, ihrer Action und Declamationen,
Gen, Gehör gleich: so kan es ihr nicht fehlen
in ihrer Kunst vollkommen zu werden, und
Vorzüge zu erhalten.

§. 10.

Sängerinnen und Sängers als Acteure,
sollen immer Gefühl zeigen, dann und wann
mehr oder weniger. Sie sollen sich der Em-
pfindung des Affects ganz überlassen; ihn sich
ganz eigen machen. Aber, hier muß man
vorsichtig seyn, und desto mehr auf sich selbst
achtung geben, damit nicht der vorzustellende
Affect der Verräther des eigenen wird.
Denn, nicht alle Verliebte haben einerley
Temperament, mithin auch nicht einerley
Betragen, und einerley Ausschweifung; wie
im Gegentheil nicht alle Erzürrte oder Auf-
gebrachte einerley handeln.

§. II.

Solche sich bildende Genies, Sängers und
Sängerinnen, die die Bühnen betreten
müssen immer wahre Freunde und redliche
Männer von Renatnis um und umher sich ha-
ben. Dem einen lasse man auf die Stimme

und die Bearbeitung des Gesangs, der deutlichen Aussprache acht haben; ein anderes, soll auf die Mienen und Gesichtszüge — ein dritter soll auf die Gesticulation, Bewegung der Glieder und Theile des Leibes, und Tragung des ganzen Körpers, ein strenger Bemerkter seyn.

§. 12.

Ohne daß die Leidenschaft erfordert, muß man seinen Neben-Meteur nie zu heftig und übertrieben behandeln. Die Stellung und Tragung des Körpers muß nie in Gefahr gerathen das Gleichgewicht zu verlieren.

§. 13.

Niemand sey von sich eingenommen und glaube, er wisse schon alles, er besäße schon alle Stärke der Action, Gesticulation und Declamation. Solch ein Gedanke ist niedrig. Etwas auf sich halten, ohne andere zu verachten, ist gut. Sich brauchbar wissen, ohne zu glauben, unentbehrlich zu seyn, ist erlaubt. Keine Niederträchtigkeit und Verachtung, ohne desfalls zu beleidigen, erdulden wollen, überlasse ich jedem selbst. Stolz und Hochmuth zu seyn, ist zwar noch weit

weit entfernt vom wüthlich seyn; aber beydes vermeide man. Ein anständiges gutes Betragen sey jedem schätzbar.

S. 14.

Der Aeteur hat überhaupt, wenn er auch schon das allernothwendigste, nämlich seine Rolle der Dichtkunst und Tönkunst nach, auf dem Nagel her erzeihen könnte, immer noch vieles zu beobachten.

S. 15.

Das Gesicht, der ganze Körper muß reden, nicht der Mund allein. Die Kunst der Geberden ist also dem Schauspieler von Wichtigkeit. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindungen der Zuschauer; Sind seine Geberden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kann durch verkehrte Geberden das höchste Tragische frohlig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Geberden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen. Natürliche Geberden, auf welche man nicht achtet, sind allemal nach

nachdrücklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen bloß den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kan, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrücklich; aber künstliche Geberden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden, sind allemal frostig. Allg. Theorie der S. K. p. 430.

S. 16.

Aus den Mienen und Geberden des Redenden und Schweigenden, soll man von der Wahrheit dessen, was er sagt, schließend sich überzeugen, und einsehen, und vorhersehen wissen, was der andere darauf antworten werde.

S. 17.

Man könnte mir hier einwenden: warum soll der Zuschauer jedesmal schon wissen, was er nun hören wird? Werden nicht im heftigen Affect ohnzehlige ohnprämeditirte Replikaten gegeben, und muß der dramatische Dichter nicht auch in diesem Stille, A, wie der Tonseher der Natur folgen? Warum soll also der Schauspieler den Zuschauer so zeigen,

zeigen, daß er die Antwort, die er jetzt geben wird, aus einer Rolle oder aus einem Buche gelernt hat?

Diese Regel will ich auf die Fälle beschränkt wissen, wo der Antwortende längst entschieden, was er zu versetzen oder zu antworten nöthig findet, und mit redender Mine und Gesticulation nur den Zeitpunkt, das Schlußwort seines Neben-Acteurs abwartet, da derjenige, mit dem er sich unterhält, zu reden aufhört.

§. 18.

Ein jedes muß auf seinen Mitspieler genau Achtung haben, und nicht bey der heftigsten Rede, die an ihm gerichtet ist, ohn Empfindung und Bewegung, gleich einer Bildsäule da stehn. Er muß nicht warten, bis ihm der Coufleur neu Leben einbläst, um zu antworten.

§. 19.

Die Klage über die schlechten Gedächtnisse, vielmehr über das Unvermögen zu studiren, oder wohl gar über Commodität und Faulheit der Acteurs, sollte schlechterdings nicht mehr gehört werden. Sich auf den Coufleur, auf seine eigenen Erfindungen und

§

Wiz

Wag verlassen, ist möglich. Nicht nur seine eigene Rolle, sondern auch den Sinn der Rollen derer Personen, mit denen man zu thun hat, soll man wissen, um seine Empfindungen natürlich zeigen zu können.

§. 20.

Das Studium der Rollen, muß nicht den geringsten Anstoß leiden, damit bei gewissen Vorfällen, das Abgehen vom Theater, besonders das Auftreten und Erscheinen, zur rechten Zeit geschehe. Nichts kan den Zuschauer in größere Verlegenheit setzen, und nichts kan der Wahrheit der Vorstellung mehr schaden, als wenn Personen, die da auftreten sollen, nicht zu rechter Zeit da sind. Dennoch verursacht die Unachtsamkeit der Schauspieler, ihre Beschäftigung mit fremden Dingen, ihre Unterredung mit Zuschauern auf dem Theater, daß dies dann und wann geschieht. Zum Beweis; Wenn Parthenia, in dem Alceste zu ihren Admet sagt:

Auch keine Kinder,

Admet?

mit den Kindern noch nicht da wäre? man müßte sie rufen; alles wartete auf sie —

Würde

Würde denn das Bild wohl den Eindruck dann noch machen, als wenn es pünktlich ginge? Ich erinnere mich noch an ein anderes Beispiel, welches zu einer Unanständigkeit auf dem Theater Umlaß gab, die alle gesittete Zuschauer beleidigte. In der eifersüchtigen Ehefrau wird durch Verrätheren ein junges Frauenzimmer mit einem gewissen Lord, der sie entehren will, allein gelassen. Hier mußte nun der wahre Liebhaber des Mädchens nicht weit seyn, um die Ehre seiner Geliebten zu retten; Allein, zum Unglück hatte der Aeteur, der diese Rolle machte, nicht auf die Scene acht, und kam erstliche Minuten später. Unterdessen mußte man den schändlichen Lord mit der Schöne ringen sehen. Ein höchst unanständiger Anblick!

§. 21.

In rechter Zeit, und an dem rechten Orte der Colissen muß jedes seyn, und sich auf den Punkt zu erscheinen zeigen.

§. 22.

Über meine hier und da gemachten Anmerkungen vernünftig überlegen, anwenden

und in Ausübung bringen wird, von besser schon jezo geltenden Genie wird man sich mit der Zeit alles mögliche versprechen können. Wenn nur der Wille, der Trieb, und kein Mangel an wahrer Fähigkeit da ist; so kan auch aus geringen und schwachen Genies was werden, geschweige aus einem mittelmäßigen und für die Zukunft mehr versprechenden. *§ 43.*

Noch eine Haupt-Regel gebe ich den Autoren und Actoren, wenn sie gefallen wollen, und wenn sie verlangen, daß der Zuschauer ihrer Action nicht müde werde.

Im Anfang eines Stücks gehe er mit Gelindigkeit, natürlichem Anstand seiner Action hervor. Da und dort, bey starken Stellen, zeige er wahre, aber noch nicht ganz gluthvolle Empfindung. Nach und nach werde seine Handlung feuriger, Besonders in dem zweyten Acte; endlich aber im 3ten oder in dem letzten Theil des Spiels, werde er ganz Thätigkeit, ganz feuevolle Natur; und überlasse sich ganz der Empfindung, dem Ausdruck und Ausbruche derselben. Allzumuthliche und nach den Regeln aus:

ausstudirte Action, verliert immer neben der Natürlichkeit.

S. 24.

Da ich in den vorhergehenden 15. 16. und 17. S. von der Pantomime der Auteurs gesprochen habe, so will ich noch einige gesammelte Anmerkungen darüber hersetzen. Durch das stumme Spiel oder Pantomime der handelnden Personen, sie reden und sprechen, schweigen und hören: bekommt erst die dramatische Scene des Dichters, Wirkung und Leben; welches der Ton, die Stellung und Bewegung des vorzunehmigen Schauspielers hervorbringt.

S. 25.

In diesem Punkt wird noch, und fast auf den mehresten Theatern, immer gefehlt; und vornemlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch oder den Gesang eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist sogar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwan gewesen, plötzlich aufhört, und einen merkwürdigen

Verdruß, den ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursacht, zurück läßt.

§. 26.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redende Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwei Personen für sich miteinander reden, das die andern Gegenwärtigen nicht interestirt, diese inzwischen herumgehn, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rücksicht auf das, was die Redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblicks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehn, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Man betrage sich auf der Bühne eben so natürlich, als wie in der Gesellschaft.

§. 27.

§. 27.

Personen, die dann und wann noch zu sprechen haben, wenn sie gleich keine Haupt-Gegenstände für den Zuschauer ausmachen, die dürfen sich nur angewöhnen, während der Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zur rechten Zeit eintreten können.

§. 28.

Bei Scenen, wo alle gegenwärtige Personen intressirt sind, wobei etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben; da muß ein jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen; und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen. Z. E. ist es sehr natürlich, wenn eine geliebte Person in Gefahr macht sinkt, daß alle dabey gegenwärtig um sie zusammen laufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie während der Gefahr um sie herum bleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lange auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zus-

3 4

sammen-

sammeln; und nachdem die Hölse veran-
 staltet worden, einer sich vor Betrübnis auf
 einen Stuhl hinwirft, um sich seinen Schmerz
 zu überlassen; ein anderer langsam an dem
 Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, her-
 um irrt; ein dritter abgesondert vor sich
 steht, und mit niedergesenktem Haupte, der
 Traurigkeit still nachhängt, oder neben der
 leidenden Person steht u. s. w. Hat er et-
 was zu reden, so kan er es an dem Orte thun,
 dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Da-
 bey aber ist wohl zu merken, daß jede Haupt-
 Person dem Zuschauer im Gesicht bleibe, so
 viel es nur immer möglich.

§. 29.

Das wichtigen Auftritten geschieht fast
 ganz natürlich; daß die Haupt-Personen in
 einem etwas langen und wichtigen Still-
 schweigen sind. Ist ein Auftritt ganz oder
 zum Theil für eine Person stumm, so ist das
 stumme Spiel ein sehr wichtiger Theil der
 Kunst des Schauspielers.

§. 30.

Über allen Dingen muß sich der Actor in
 acht nehmen, daß sein Spiel die Aufmerk-
 samkeit

sanft auf die Haupt-Person, die jetzt spricht, nicht schwächt. Deswegen muß jede Mienen- jede Gebärde und Stellung gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorstechendes aus sich zeigt. So 31.

Stumme Personen auf dem Theater müssen sich immer erinnern, daß sie jetzt den Lebenden untergeordnet sind. Sie sollen nichts gezwungenes und künstliches machen, oder lieber gar nichts, und unbeweglich zuhören. Zwang und Kunst ist unerträglich und der Lächerung entgegen. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspieler auf sich selbst achtung giebt. Er muß vergessen, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne ist. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zensur wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spiel den andern Personen untergeordnet sey.

S. 32.

Weder in der Declamation noch Action, weder im Gesang noch der Pantomime, muß man übertrieben werden. Aus dem Mangel des feinem und richtigen Gefühls, entspringt

alles Uebertriebene. Betrübt seyn, erfordert kein kindisches Klagen und Heulen; Zornig seyn, keine Raserey und Zerstörung alles dessen um sich her. Zu einer verständlichen Declamation, braucht man kein lautes Geschrey; Weinen, sey kein Geheul. Hier merken sich Sängers und Sängerinnen, daß sie die Gemüther der Zuhörer in Empfindung setzen sollen, aber nicht durch Eingeleyen, Waffesagen, Trillern und andern das Gehör täuschende Künsteleyen; sondern durch einfachen, das Herz einnehmenden Gesang, durch Natur.

§. 33.

Beide befeßigen sich, den wahren musikalischen Vortrag zu studiren; die Kunst, wodurch ein Stück hörbar wird.

Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute und schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Mittelmäßige Sachen, können durch guten Vortrag erhoben, und gute durch schlechten verunstaltet werden.

§. 34.

Die vollkommne Darstellung des Characters in einem Stück, ist der Ausdruck dessen.

dessen. Sowohl das Ganze als jedes Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affect und in demselben Schatzen und Licht, worin es der Componist gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden.

S. 35.

Noten, Phrasen, und musikalische Perioden fertig singen und lesen können, ist noch nicht genug; man muß auch den Sinn derselben verstehen; den Ausdruck, der in ihnen liegt, fühlen; ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerken.

S. 36.

Zur wahren Deutlichkeit des Vortrags, nach Hrn. Sulzers Meynung, gehört:

- 1.) Die Taktbewegung des Stücks, es sey Andante, Allegro, Presto oder Adagio &c. wohl einsehen und treffen.
- 2.) Daß jeder Ton rein und gut vorgetragen werde. Bei stehenden Tönen nicht wankend; in geschwinden Stücken und Läufen rund, daß jeder Ton von dem andern abgesondert gehört werde.

- 3.) Die Accente des Gesangs müssen fühlbar gemacht werden. Dahin gehört jeder Anfang eines Takts oder halben Takts, welche Noten allzeit mit etwas Stärke angegeben werden müssen. Auch gehören hierher die Töne, die in einer Phrase einen besondern Nachdruck haben.
- 4.) Die Einschnitte müssen aufs deutlichste und wichtigste markirt werden. Die Einschnitte sind die Commanda des Gesangs, die, wie in der Rede, durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden erst wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. Hört die Phrase mit einer Pause auf, so markirt sich der Einschnitt von selbst.
- 5.) Man muß Takt halten. Nichts ist dem Zuhörer zuwider, als ein unregelmäßiger Gang des Takts.
- 6.) Gehörige Anwendung der Stärke und Schwäche des Tons. Denn, ein geschickter

schlechter Sänger kan und oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, bloß durch das allmähliche Ab- und Zunehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen pressen; und wir werden hingerissen, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht und Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird.



Sieben

Siebendes Kapitel.

Vom Orchester.

§. 1.

Alle Virtuosen und Tonkünstler im Orchester dependiren vom Capellmeister, Concertmeister, oder ersten Violinisten; besonders von dem, der die Oper gesetzt oder geschrieben hat.

§. 2.

Alle vorgeschriebenen Forte und Piano, soll ein jeder wohl und pünktlich halten, und auf die Verstärkung oder allmähliche Schwächung des Tons wohl merken.

§. 3.

Der erste Geiger soll nie die Tempos ändern, noch in das Accompagnement was rein hazelliren; sondern, sanft begleitend, voller Aufmerksamkeit auf den Sänger, soll sein Vortrag seyn. Besonders soll er auf richtiges Einstimmen aller Instrumente sehen, und dieses hauptsächlich nach dem Flügel und Blase-Instrumenten.

§. 4.

§. 4.

Der Cembalist, wie der Violoncellist, greife dem Sänger im Recitative niemals vor, sondern lasse solchen erst ausreden; dann gebe er den schliessenden und ferner präparirenden Accord an. Beide müssen hier dem Sänger pünktlich nachlesen, wenn sie lesen können, und sich nach den Noten und Worten dessen richten. Besonders accompagnier oder begleite der Violoncellist den Bassisten und Tenoristen nie in der hohen Octave.

§. 5.

Die Hoboisten, Fagottisten, Fagottisten und Waldhornisten müssen wohl auf ihre Instrumente, welche immer, wenn sie geblasen und warm werden, wachsen, und in die Höhe gehn, achtung geben, und sich mit andern Röhren, Mittelstücken, Aufsätzen, oder Moderirung des Windes und Hauchs, der ganz reinen Harmonie gemäß, zu helfen suchen; damit immer wahre Intonation oder Uebereinstimmung durch das ganze Stück hindurch herrsche. Denn, wo diese in einem Orchester fehlt, ist die größte Disharmonie und unverzeihliche Ignoranz zu Hause.

§. 6.

§. 6.

Ob' eine Oper angeht, soll sich niemand auf seinem Instrumente mit Lausern, Trillern, musikalischen Kleinigkeiten oder Marschenspiessen hören lassen. Diesen Unfug und Uebelstand habe ich in manchen großen und kleinen Capellen oder Orchestern angetroffen.

§. 7.

Wenn in einer Capelle, oder in einem Orchester, wahre und gründliche Musici sind, welche ihrem Meist und dadurch ihrem Hause Ehre machen, gleich sich selbst; wenn sie im Ganzen arbeiten; oder, wenn sie sich mit Solos, Concerten u. hören lassen, und deshalb Bewunderung und Lob verdienen; so ist es nothwendig, daß Sie sich solches Lobes auch erhalten. Was ich hiermit sagen will, soll gleich im folgenden erläutert werden.

§. 8.

Ein Orchester ist völlig zum Dienst bereit, und fertig auf den ersten Wink ihres Directers, Capell- oder Concertmeisters die musikalische Akademie, das Concert, oder die Oper zu eröffnen und anzufangen. Ein jeder

jeder Instrumentalist muß der reinen und pünktlichen Uebereinstimmung seines Instruments mit dem andern gewiß seyn. Niemand wagt es, um nicht einen Uebelstand zu erwecken, mit Künsteleyen, Laufeyen, Trillern, die Zuhörer in ihrer großen Erwartung des Ganzen zu stören; sondern, sie brechen, auf den Wink ihres Führers, alle auf einmal los.

Welch ein entsetzlicher Uebelstand ist es, und welche schlechte eingeübte Gewohnheit, wenn vorher, alle etwas bedeutende Geiger und übrige Instrumentalisten, der eine aus D x, der andere aus Ab, der dritte aus as, dis &c. &c. spielt, und sich hören läßt, fantasirt und präambulirt, und alle zusammen einen Wischmasch der allerentsetzlichsten Disharmonie verursachen!

§. 9.

Wäre es nicht toll und rasend, und wider den allen Verstand, wider alle Klugheit des Krieges, einen Anführer samt seinen Trupp oder Chor Soldaten zu sehen, welche da stehen sollten geschlossen, einmüthig auf den ersten Wink ihres Führers oder Ober-Befehls-
R habers

habers eine große That auszuführen; und jeder Einzelne wolte sich einstweilen aus seinem Gliede entfernen, der eine da, der andere dort, seinen Muth zu zeigen? Welch eine Unordnung, die dem ganzen Chor nachtheilig seyn und werden könnte!

Diesen Gedanken wende man auf ein Orchester an, wo die schöne Mode eingerissen ist, daß ein jeder einstweilen kurz zuvor, ehe die Synfonie angeht, auf seinem Instrumente auf und ab hazellirt.

10.

Die Ursache eines solchen musikalischen Unfugs zu erfahren, ist ganz leicht, und rührt hauptsächlich aus folgenden Gründen her.

Erstlich: Der große Herr, der solche Virtuosen hat, ist nicht Liebhaber, Kenner oder Verehrer genug von der göttlichen Tonkunst; sonst würde er sein Gehör nicht so martern, und die erste aller Künste verunehren lassen.

Zweitens: Solche musikalische Gaukler und Luftspringer wollen immer, wie der Hans Wurst auf dem Theater, als

ler Augen und Ohren an sich ziehen; und haben

Drittens, zu wenig Ehrerbietung für ihren Herrn, der ihnen Brod giebt, und für ihre Directeurs, und für ihr großes Metié.

Viertens: Weil keine Sänger und Sängerrinnen gehalten werden; mithin wird nicht auf Gesang, um zu rühren, gesehen, sondern nur auf Läufer, Sprünge und Musikalische Narrenspoffen zu allen Zeiten gedacht, um bey dem Musikalischen Pöbel Bewunderung und Erstaunen zu erregen.

Fünftens: Selten bekümmern sich die Hrn. Virtuosen einer Capelle um den Ruhm des Ganzen, in der gemeinschaftlichen Ausübung; jeder will vorzüglich allein bemerkt seyn, wozu ihm die Eigenliebe, der Hochmuth, Stolz, und die Geringschätzung gegen andere verleitet.

§. II.

Wey diesem Gedanken kan man fragen: Woher es komme, daß das Betragen der

mehresten Virtuosen gegen ihres Gleichen, Einheimische und Fremde, In- und Ausländer, niemals einerley, nie wahrhaft, niemals seinen Empfindungen gemäß ist? Wie schon gesagt: Eigenliebe, Stolz, Geringschätzung sind der Grund davon.

§. 12.

Ein solcher Tontünfeler zeigt sich niemals, oder doch selten, gleich dem vernünftigen Liebhaber und Kenner. Wenn dieser bey Bemerkung und Höhrung der Kunst eines rechtschaffnen Mannes ganz Ohr und Auge ist, ganz Empfindung wird; so herrscht hingegen in der abstrichen Brust des andern, der doch vermöge der schärfern Kenntniß seiner Kunst mehr empfinden sollte, unumschränkte Eigenliebe, wo doch wahres Vergnügen Platz haben müßte. Von dieser Eigenliebe, hängt nun sein ganzes Betragen ab, welches er in drey Hauptfällen merklich äußert, Erstlich: Die erhabne Größe eines ihm übertreffenden Meisters, sind ihm verbrießlich, und schaffen Reid in seiner Brust.

Zwey-

Zweytens: Die dennoch guten Eigenschaften eines ihm gleichen und starken Genies, bezahlt er mit einer lächelnden und höhnischen Gleichgültigkeit.

Drittens: Dem Mittelmäßigen oder Geringeren und noch Schwachen, läßt er Verachtung, wohl gar Verspottung sehen.

§. 13.

O! wenn doch alle Virtuosen, alle Tonkünstler gegen sich und gegen andere ehe denken wolten und lernten! Der Wittwos, und wenn er auch noch so groß ist, steigt nur vermerkt durch seine Leidenschaft getrieben, von seiner moralischen Größe herab. Kleine Geister straucheln in diesem Punkte bey allen Gelegenheiten; wahre große Genies aber selten, doch nur äußerlich selten.

§. 14.

Hier kan man noch fragen: Woher es komme, daß bis jetzt noch so viele unserer Tonkünstler so wenig sanfte Empfindungen in ihrer Musik sowohl, als in ihren Sitten äußern? Die Ursache liegt wirklich, theils in der

Erziehung und in der Art, die Musik zu erlernen, theils in den verkehrten Begriffen, die öfters der Musiker sowohl als der Liebhaber von dieser Wissenschaft überhaupt heget. In Ansehung des ersten wäre zu wünschen, daß nur diejenigen die Musik zu ihrem Hauptwerke zu machen angehalten würden, die von der Natur mit einer zärtlichen und empfindungsvollen Seele begabt wären; die besondere Lust zu dieser Kunst und eine gewisse Ehrbegierde, sich darinnen hervor zu thun, bey sich fühlten, damit sie sich nicht abschrecken ließen, außer denjenigen Theil der Musik, es sey eine Stimme, ein Instrument, oder die Gekunst selbst, wozu sie nemlich das meiste Geschicke bezeugten, auch die andern damit verwandten Wissenschaften gründlich zu erlernen; und gewiß glaubten, daß so wie einem jeden wohlgesitteten Menschen, also auch besonders einem Tontünstler zu Bildung seiner Seele eine vernünftige Philosophie und gesunde Moral nöthig sey, um so vielmehr, da uns das Alterthum lehrt, daß die größten Tontünstler auch zugleich die größten Weltweisen gewesen sind.

Werra

Wenn bey der Erziehung eines zur Ton-
kunst bestimmten Menschen obige Stücke be-
obachtet würden, so deutet mich, daß bey
noch die verkehrten Begriffe von der Musik
als eine natürliche Folge von gegentheilüber
angestellten Lehrlahren von selbst wegfallen
würden. In welcher Schule mögen also wohl
diejenigen gelernt haben, die ihr ganz Ver-
dienst darin setzen, daß sie in ihren Stücken
nur die groben Fehler der Kunst bemer-
ken, sich übrigenz um nichts weniger, als
um Ordnung, Deutlichkeit, Mäßigkeit und Em-
pfindung kümmern, dem ohngeachtet aber so
viel Stolz in ihren Sitten als Unwissenheit
in ihren Stücken vernachlässigen, die ihren Tönen
weder Seele noch Sprache einflößen, son-
dern ihre Zuhörer mit mechanischer Fertigkeit
ihren Schläfen und Instrumente warten;
das will ich schlicke, und verweise meine
Leser zu den kommenden Paragraphen.

Was ich noch weiter hier sagen könnte und
sollte, kann nachgelesen werden in meinen
Fragmenten, die bessere Aufnahme der Mu-
sik in Deutschland betreffend. Gotha bey Me-
vius, 1767. Nun bey Hrn. Ettinger.

1768

A 4

Achtes

Achtes Kapitel, Vom Principal und Directeur der Schaubühne.

S. 1.
Ein Impressario, oder Herr oder Führer eines Trupps, soll mehr wissen, als Geld einnehmen und Rente schlecht zu bezahlen. Musik, Poesie, Malen, und alles was zur Decoration gehört, muß er verstehen, oder doch zu beurtheilen wissen.

S. 2.

Alle seine Personen, deren Stärke und Schwäche bey Antheilung der Rollen: muß er kennen; jedem nach Verdienst, und nicht vorzüglich schöne Gesichterchen, bezahlen; darauf sehen, daß moralisches Leben und Eintracht im Ganzen unter ihnen herrsche.

S. 3.

Beim Antheilung der Rollen, soll er erforschen, zu welchem Character dieses und jenes Subject sich vorzüglich schicket. Nach-

nachdem er freundschaftlich sich mit einigen seiner Acteurs, die Kenntniß haben, die punktlich ihr Metier kennen, darüber besprochen; so theile er die Rollen erst aus.

S. 4

In diesem Stück hängt von einem Directeur sehr vieles ab. Er kan eine Person erheben, und zu Boden werfen. Er kan machen, daß sie gefällt, und nicht gefällt. Inm er kan junge Genies gut werden, und auch verderben sehen, durch zu viel und zu wenig Achtung gegen dieselben.

S. 5.

Einem Anfänger oder Jungen Genie Hauptrollen, die voller Affect sind, zu geben, ehe sie ausgebildet, ehe sie sich mit allen Arten des Affects bekannt gemacht haben; ist ein Verderben für sie. Das Entstehen, den Fortgang, die sich zeigende Größe der Leidenschaften samt ihrem ganzen Umfange, müssen sie erst kennen lernen; und dann sollen sie erst zur Vorstellung, zur Schilderung einer und der andern größern und Hauptrollen gelassen werden; denn, bey und mit

146 Achtes Kapitel, vom Principal

den Nebenrollen macht man sich erst die gemeinen Regeln der Schauspielkunst, und so weit und weit, von Grad zu Grad deren Erfolg bekannt und eigen.

S. 6. Hauptfächlich aber soll man nicht zulassen, daß Acteurs oder Actricen, viel schon einmal ihre bestimmten Rollen haben, sich dadurch schon Ruhm und Ehre erworben, und deren Verdienst in ihrer eignen Sphäre befestigt ist, in andern Rollen glänzen wollen, zu welches sie nicht geschickt sind. Das durch verhindern sie sich nur, und man verliert es zusehend mit, den Grad der Vollkommenheit in jener zu erreichen, für welche sie die Natur geschaffen hat.

S. 7. Die Wahl der Kleidung, die Decoration,

Illumination, die ganze Einrichtung der Bühne, hängt von dem Stück, von der Oper ab, die da soll vorge stellt werden, und nicht von dem intrigirten Beutel, oder eignen Laune des Directeurs. Man suche soviel als möglich solches zu veranstalten, wenn es auch

auch nicht prächtig, so soll es doch jeder Person und ihrem National-Character gemäß in die Augen fallen. Etwas disharmonisches und widersprechendes in der Kleidung, sowohl der agirenden und recitirenden Personen, als auch der Statisten zu erblicken, ist ein belachenswürdiger oder kläglicher Uebelstand.

S. 8.

Zu dieser Anmerkung paßt des Grafen Algarotti Meynung. Er sagt: Verlangt man gleich nicht von unsern Opern-Schneidern, daß sie die Kleidungen genau à l'antique nach der Vorschrift des Serrarius zuschneiden sollen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freyheit herausnehmen, dem Gefolge des Eneas holländische Matrosenmützen und Beinkleider zu geben. Die Kleider schön und doch den Sitten getreu zu machen, würde ein Giulio Romano oder ein Triboli erfordert werden; diese Meister zeigten ihre Kunst auch darin. Wenigstens aber ist nöthig, daß der Directeur der Kleiderkammer diesen gelehrten Künstlern Gehör gäbe.

Was

Was der Autor hiervon noch ferner allgemein gutes sagt, lese man noch bey ihm selber nach.

§. 9.

Die Kleidung der Personen ist zum Eindruck von Wichtigkeit; und es ist sehr ungeeignet, wenn man dabey bloß auf eine dumme Blendung des Auges sieht. Bloß auf den zu machenden Ausdruck muß man sehen bey der Wahl der Opernkleidung, und nicht auf bloße Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeinlich bishierher geschehen.

§. 10.

Die Wahl der Kleidung bey den Acteurs und Actricen, Tänzern, soll auch nicht den geringsten Anlaß geben, daß das allerschämteste junge Mädchen roth werde. Auszusehens, bestrafenswerth ist der Schauspieler, der es wagt, und der es zuläßt, durch die oder jens die guten Sitten, auch nur durch die geringste Mine zu beleidigen, geschweige durch den Anzug.

§. 11.

Die Wahl der Personen, wie schon erwähnt, zu einer Vorstellung, sey nach der Natur;

Natur; damit man nicht ausgelacht, oder als dumm betrachtet werde, wenn die Mütter-Rolle einem Frauenzimmer von 18, und die Rolle ihrer Tochter oder ihres Sohns, Personen von 40 oder mehreren Jahren, gegeben würde. Eine solche Antheilung der Rollen ist widersinnig; so, wie diese abgeschmackt, und Haß und Neid erweckend ist, nur den schönen und Lieblings-Matricken, Güte und prächtige Kleider zu geben.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Der Schauspieler muß hier mit Geschmack und Ueberlegung zu werke gehn, damit nichts anstößliches oder unschickliches entstehe, und damit die Bekleidung der Personen, die uns vor's Gesicht gebracht werden sollen, dem üblichen und dem Gebrauch der Zeiten gemäß sey. Sie kann schön, muß aber vorzüglich schicklich seyn.

§. 13.

Kleidung, Kopfsputz, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt, verstellt, wenn es nicht das Uebliche der Nation erfordert,

bert, ist zu verwerfen. Ungereimte Kleidungen, können wohl in der lustigen Oper angebracht werden; aber doch auch mit Ueberlegung, um nicht in das Ungeschmackte, und für das Auge des Zuschauers beleidigende zu verfallen.

§. 14.

Was anlangt die großen Schleppen, welche gemeinlich Königinnen und Prinzessinnen auf dem Theater haben; diese, sollten gar abgeschafft werden. Denn, sie belästigen nur die handelnden Personen, und sind ihnen in starken effectvollen Stellen, nur beschwerlich und hinderlich, weil sie so sehr an ihre Schleppe beim Auf- und Abgehen, um nicht hängen zu bleiben in den Califfen, denken müssen, wie an ihre Rollen, oder gelernte Partie. Und wird die Schleppe von einem Pagen getragen; so sieht es sehr lustig aus, wenn der hinter der Dame, welche starke Bewegung mit dem Körper macht, oder mit starken Schritten auf- und abgeht, gleiche Bewegung und Lauferey machen muß, daß das Kleid nicht in Unordnung kommt, und daß er nichts von den Geheimnissen der Prinzessin verliert.

§. 15.

S. 15.

Zu den üblen Gewohnheiten, gehört noch dieses, um Pracht und Staat zu machen auf dem Theater. Die Bedenken des Fürsten mit bis in das innerste ihrer Zimmer gehen zu lassen, um die geheimsten Unterredungen mit anzuhören.

S. 16.

Anschichtlich ist es, Personen vom Stande, frühe, da sie taugt aus dem Bette aufgestanden, oder da solche in selbigen von Mörtern überfallen worden, und fliehen, in vöthlig feyerlichem Staat zu erblicken. Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungeheimtheiten die Täuschung völlig aufheben, und dem festern Theil ihrer Zuschauer so unflößig sind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmt wird.

S. 17.

Schwangere Frauenzimmer sollen so viel als nur möglich von dem Theater weggelassen werden. Denn, es ist Uebelstand eine schwangere Prinzessin, oder im Begriff sich zu vermählende Fräulein, Jungfer und Kammermädchen zu sehen. Eine, vielleicht geschwächte schwangere Person, auf der Bühne, mit dem

dem Charakter der Tugendhaften zu erblickten, ist anstößlich.

§. 18.

Man suche also, alles, was dem Theater Schaden könnte, was unschicklich, und wie schon gesagt, widersinnig, abzustellen und abzuschaffen, und behalte nur das bey, was gute Wirkung thun kan.

§. 19.

Zum Beschluß dieses Kapitels sage ich noch folgendes: Die unnöthigen Rangstreitigkeiten der Schauspieler, die sie zuweilen unter sich haben; bald diese Rolle lieber als jene machen zu wollen; mit diesem und jenem nicht singen, recitiren und agiren wollen; der diesem, diese jener nicht nachstehen und nachgehen wollen; müssen und sollen absolut nicht gelitten werden. Ist es wohl recht, daß, diesem unfreundschaftlichen Betragen halber, dieses Eigensinns wegen das Publikum darunter leide, daß manches Stück nicht recht gespielt, aufgeführt und vorgestellt wird? Ein Directeur, Impresario, Principal, der solches duldet, hat gewiß den meisten Schaden davon.

Neun-

Neuntes Kapitel,

Von den Decorations-Malern und
Maschinen-Meistern.

§. I.

Maler fürs Theater, Maschinisten, Architecte, müssen Zeichenkunst, nach der Natur, Schatten und Licht, und die perspectivische Baukunst hier außerordentlich verstehen. Jede Vorstellung des Theaters muß im Ganzen übereinstimmend seyn; und einen, aufs höchste zwey, Gesichtspunkte haben.

§. 2.

Der schon öfters angeführte Algarotti verlangt, daß unsere Theater-Maler einem SanGallo oder Peruzzi folgen mögten, damit auf unsern Theatern der Tempel eines Jupiters oder Kriegs-Gottes nicht der Kirche mancher Klöster ähnlich sehen, ein öffentlicher Platz in Carthago nicht mit alt Gothischen Gebäuden umgeben, und kurz, in der Decoration das Malerische mit Anstand und dem Ueblichen vereinigt seyn möge. Die

§

Deco

Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elysäischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird. Wichtig ist es, daß die Fantasie des Malers durch Gelehrsamkeit und Verstand geleitet werde. Das Lesen und der Umgang mit Kennern des Alterthums können ihm hierin behilflich seyn; aber, an wem andern sollte und könnte er sich wohl vorzüglich halten, als an dem Dichter der Oper selbst? Der Dichter hat das Ganze erdacht, und sollte nichts vernachlässiget haben, was seine Handlung verschönern und wahrscheinlich machen könnte.

S. 3.

Die Veränderungen der Scenen, müssen auf den Blick zusammen gehen. Der Horizont sey nicht zu enge, dergleichen die Scenen, und man schone keine Lichter, um solche gehörig zu erleuchten.

S. 4.

§. 4.

Säle, Gefängnisse, Stuben und Kammern müssen niemals ohne Thüren und Fenster seyn. Ist es nicht lächerlich, keine Thüre und doch den Sängen oder Acteur ein- und ausgehen sehen? Keine Fenster, bemerkend und doch alles erleuchtet erblicken! Stünde man etwa, der Actant brauche kein Licht, weil er ja seine Rolle unwiderröchtig wisse?

Man muß auch

§. 5.

Bei den Veränderungen von einem Orte, von Feldern, Gebirgen, Felsenstücken, unterirdischen Höhlen u. müssen die Scenen nicht verstellt werden. Grabhügel, Felsenstücke, um darauf zu sitzen, oder zu ruhen, müssen nicht von Pagen oder Dienern erst gebracht werden, wenn die Veränderung der Scene schon geschehen.

§. 6.

Die Illumination, Erleuchtung des Theaters, der Scenen, des Horizonts, der Luft muß ein Haupt-Gegenstand für den Decorateur, muß sein Haupt-Angewandtes seyn. Ist es nicht widersinnig, Häuser, Straßen, Fel-

der, ganze Gegenden zu sehen; mit einer Lust oder Himmel bedeckt, der den Himmel der Nacht gleicht; ob es gleich der Handlung nach, heller Mittag manchmal ist?

§. 7.

Hauptsächlich müssen die Scenen, die Perspective und Malereien des Theaters mit der Vorstellung des Stücks der Oper übereinstimmen. Die Statuen müssen ganz nach dem Sinn der Anatomie seyn; Häuser und Palläste, Thüren, Fenster, ihre abgemessene Größe und Proportion mit den Personen haben. In Stücken des Alterthums, sey Verhältniß mit ihrer Zeit, und dem damals gewöhnlichen und gebräuchlichen; und man ziehe die Säle der Alten nicht aus, mit Musketen und Kanonen.

§. 8.

Die Einrichtung der Bühne, und das, was zum Nöthigen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel von Wichtigkeit, vornehmlich bey der Oper. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Erfindung die Einbildung das meiste thut, so

Ist eine mittelmäßige Oper durch geschickte Veranstellung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine furtrefliche, durch Vernachlässigung derselben, schlecht werden. Z. E. Eine feyerliche Stille; Eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist; der Auftritt der Personen; deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehört, mit jenem Character der Scene übereinstimmt. Diesem zusammengekommen, wirkt in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu wirken. Die Gemüther sind zum Voraus so erregt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen setzt.

§. 9.

Wer dieses recht bedenkt, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst, der Oper, an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr, und Einbildungskraft, alle Spannsfibern der Leidenschaften werden dazu gleich ins Opfel gereicht. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die

äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

§. 10.

Der Decorateur, oder der Baumeister der Schaubühne, muß ein Mann von sichern Geschmack seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, des Costume, alles so einrichten, daß das Auge zum Voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde.

§. 11.

Die Scenen der Natur und die Ansichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stande ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen.

§. 12.

Eine Gegend, oder eine Aussicht, kan uns vergnügt, fröhlich, gärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kan durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden.
Also

Also kan der Baumeister und Decorateur, der Maler dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber, er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folgt: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Ritzel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht, anbringen.

§. 13

Zu diesem Kapitel konnte ich noch drei, vier Seiten aus dem Algardotti anführen; ich ersuche aber meine Leser, sich dieses Buch selbst anzuschaffen, und sich die daselbst befindlichen Bemerkungen zu Nutzen zu machen.



Zehndes Kapitel.

Vom Ballet und Tänzern.

Dieses ist keinesweges mein Fach, um davon zu schreiben. Einem Deutschen Noverre, welcher Meister seiner Kunst ist, habe ich nichts zu sagen. Er weiß, daß in dem Balletten, die Pantomime wahren und natürlichen Ausdruck erfordert. Posa, Musik, ausgebreitete Tanzkunst, sind in seiner Gewalt, um für den Geist und den Verstand der Zuschauer unterhaltend zu werden. Er weiß Leidenschaften zu erregen, und eine Geschichte gleichsam Choro-graphisch-dramatisch sinnlich zu machen. Alle mitarbeitende Personen eines Ballets, Haupt- oder Solo-Tänzer und Tänzerinnen, samt den Figuranten, führen mit der größten Genauigkeit ein Ganzes aus, und stellen lebendige Gemälde vor.

§. 2.

Was den hohen pantomimischen Tanz anlangt, so preise ich jedem Balletmeister, des

deß Monf. *Nouerre* Lettres sur la Danse, vorzüglich an, in welchen Briefen er die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hat. Diese Briefe und seine verschiedenen Entwürfe von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balletten, sind nicht genug zu empfehlen. Ferner kan hierüber in Hrn. Sulzers Theorie der schönen Künste pag. 1141 sehr vieles und gutes nachgelesen werden.

§. 3. Hier und da auf unsern stehenden, mehr noch auf den hin- und herziehenden Theatern, ist das Ballet, in sich selbst betrachtet, vom Anfang bis zum Ende nichts, als ein immers wählendes und unendliches Kapriolenschneiden, ein unanständiges und oft unzüchtiges Hüpfen, das keines wohlgezogenen Menschens Verfall haben sollte, eine ewige Monotonie, weniger Pas, und noch weniger Figuren.

§. 4. Nach einem unformlichen und wunderlichen Concert pflegen sich immer ein Paar vork grossen Hansen abzusondern; einer nimt den andern einen Blumenstrauß, oder spielt

ihm sonst einen Vossen; sie erzürnen sich; sie vertragen sich wieder, fordern einander zum Tanz auf; und dann geht es an ein Hüpfen und Springen ohne Ende. Auf die Kleinen folgt manchmal ein größeres Paar, bis sich endlich die Haupt-Tänzer sehn lassen, und wie jene ein Quätzchen weg machen. Der Beschluß ist dann wieder ein Concert, das dem ersten bis auf ein Paar ähnlich ist.

§ 5. Man findet bei unsrerer Tänzer und Tänzerinnen oft Grazie und Stärke beisammen, einen leichten Arm, einen schnellen Fuß, und Leichtigkeit in allen Bewegungen,

ohne welche der Tanz auch dem Zuschauer sauer wird. Aber dies ist nur der Stoff, oder die Materie sozusagen, woraus etwas werden kan. Die Composition und Form ist etwas ganz anderes.

§. 6.

Der Tanz muß eine Nachahmung seyn, die sich vermittelt musikalischer Bewegungen des Körpers Eigenschaften und Affekte der Seele bildet; sie muß dem Auge reden, und durch

durch die Handlung malen. Auch das Ballet muß sein Exordium, seinen Knoten, und Entwicklung haben; es muß eine kräftige Nachbildung einer Handlung seyn.

§. 7.

In Römischen und Griechischen haben wir wirklich Stücke, die alles Bayfallbüßweck sind, und Tänzer, die nebenbe Hände und Füße haben, und vom Bathyll vielleicht so weit nicht entfernt seyn mögen. Aber, wo bleibt der Ernsthafte, der Heroische Tanz? Sollten wir von der Natur nicht eben so viel Fähigkeit darzu erhalten haben als die Franzosen und Italiäner? Auch uns ist die Kunst der Chorographie da, sie zu studiren, und uns in solcher vollkommen zu machen.

§. 8.

Darauf hat ein Balletmeister hauptsächlich zu sehen, daß seine Chorographisch-Dramatische Erfindung nicht mit dem vorhergegangenen musikalisch-lyrischen Dramate streite. Aber wie oft geschieht das? In unsern Tagen geschieht, daß es nie ein Theil des Drama ist, und nie zur Handlung gehört.

§. 9.

§. 9.

Ist es nicht wolbekannt; wenn die Handlung der Oper in Griechenland ist, so ist das Ballet in Ungarn oder Frankreich, oder sonst wo die Oper ernsthaft, so ist oftermal das Ballet lustig. Nichts unzusammenhängender als sich denken; nichts geht mehr vor sich, als nichts streitet mehr gegen das Gesetz der Continuität, ein Gesetz das heilig ist in der Natur, und welches ihrer Nachahmerin, der Kunst, eben so heilig seyn sollte.

§. 10.

Man braucht heut zu Tage nur ein Ballet, in Absicht auf die Pas und Sprünge, dann der Lieblings-Figuren eines Balletmeisters gesehen zu haben; so hat man sie alle gesehen. Die Kleider der Tänzer, die Scenen verändern sich nur; die Pas aber und die Figuren, kurz, der Charakter der Ballets niemals.

§. 11.

Nur noch ein paar Fragen will ich thun an die Herrn Ballet-Meister unserer kleinen und fliegenden Theater-Gesellschaften.

Erstlich:

Erstlich: Ist es jemals erlaubt gewesen, eine angefangene Pantomime schlecht oder wohl gar nicht auszuführen? Ist es nicht lächerlich, einem Ballet einen Namen zu geben, und in der Vorstellung desselben nicht das Geringste zu finden, welches mit dem Titel übereinkommt? Durch Hüpfen und Sprüngen verstehen wir nichts, aber wohl durch Ausdruck, Rede und Sprache, oder Erzählung der Geberden: Sprache mit der Tanzkunst verbunden.

Zweytens: Ist es nicht widersinnig, etwas vorzustellen, daß der alltäglichen Erfahrung und der Natur zuwider? Zaubereyen, oder Feen-Historien rechne ich nicht hierher.

Die Historie oder das Programm eines Ballets, welches in keine Acte abgetheilt ist, muß von Anfang bis zum Ende, ununterbrochen fort handeln.

Drittens: Ist es erlaubt, daß ein Figurant den Schritt, einer einen andern, ein dritter wieder was anders, oder

oder wohl gar Sprünge macht? Springen ist sehr weit vom Tanz entfernt. Wo bleibt die harmonische Stellung in allen Figuren des Concerts alsdann? Wo bleibt das Geometrische? Wo die Chorographische Symmetrie?

§. 12.

Die Wahl der Musik für die Ballets muß immer nach dem musikalischen National-Charakter der Personen seyn, welche in der Pantomime oder Tänze auftreten. Durchgängig muß die Kunst der Pantomime, der Bewegung, der Gesticulation der Tänzer angemessen seyn, und ihre Sprache wie ihre Bilder und Figuren mit Leben begaben, und sie durch das Ohr dem Auge des Zuschauers verständlich machen.

§. 13.

Jede Haupt-Nation nicht nur, sondern auch einer jeden ihre Provinzen haben ihre eigene Musik, National- und Lieblings-Tänze. So tanzt der Ungar anders als der Pole, der Franzose anders als der Engländer; der

der Kosack anders, wie der Deutsche. Und dieser, als Deutscher, unterscheidet sich wieder von diesen und jenen Provinzialen. Der Throter tanzt schon anders, als der Sachse; der Schwabe, schwenkt und dreht sich nicht wie der Thüringer; der Altbürger, wieder anders als der Westphälische. Und so hat jede Nation ihr Charakteristisches, der Lappländer, wie der Hottentotte. Diese zusammen genommen können sie unendlich nach einer Melodie tanzen. Den Pohlen eine Melodie tanzen zu lassen, den Franzosen Pohlenisch, den Kosacken Englisch, den Reger Solaven deutsch, ist eben so lächerlich anzusehen, als den Bauren aus der Schweiz in der Chaconne.

S. 14

Ein Balletmeister bekümmere sich hauptsächlich um solche Musik, die National und Historisch passend für seine erfundene Stücke sind. Verstehet er selbst Tonkunst, so gebe er seinen Gedanken einem geschickten Tonsetzer an, und bestimme ihm zu jedem Pas, zu jeder Pantomime den musikalischen Ausdruck. Der Tonsetzer muß hier

Die Schönheit des Ballett-Tanzers.

hier absolut dem verständigern Ballet-Meister, in Ansehung seiner Erfindung und vorhabenden Ausführung, folgen. Besonders rathe ich ihm, sich Mühe zu geben, um, einige Ballette von Deller, der in Ludwigsburg war, und von Starzer aus Wien, habhaft zu werden; aus deren beyden redenden und malenden Compositionen für den Tanz, er genug zu lernen Gelegenheit haben wird.



Fünftes

Elftes Kapitel.

Beurtheilung eines Ernsthaften Singe = Schauspiels *).

Die Opera Alceste von dem Hrn. Hofrath Wieland, die melodische Bearbeitung derselben durch Hrn. Kapellmeister Schweizer, ihre Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar, habe ich zu sehen und zu hören das Glück gehabt.

Nach einer, mit der ernsthaften Handlung übereinstimmenden Anfangs = Musik, nicht einer wie sonst gewöhnlich rauschenden Symphonie, sondern mit gutem Vorbedacht und mit Ueberlegung gesetzten Overtur, öffnete sich das Theater zum

Ersten Aufzuge.

Es erschien Alceste, ein wohlgemachtes schlautes Geschöpf. Anstand und Würde in ihren

- *) Diese Gedanken sind vor 3 Jahren das erstemal herausgekommen, und fast nicht mehr zu haben. Sie waren dem Chur = Pfälzischen Cammerherrn, Freyherrn von Dalberg geweiht.

W

ihrem Betragen, ohne auf ihre wohl ausgewählte Kleidung zu sehen, war ihrem Character gemäß.

Der Ton ihrer ungekünstelten runden Stimme, war meinem Ohr' und Herzen Natur. Ihre Declamation war verständlich, und ihr erlernter Gesang, deutlicher Ausdruck. Ihr eigenes Bewußtseyn ihrer Schwäche in der Tonkunst, ließ dann und wann etwas Schüchternheit merken, welche aber ihrer Handlung mehr Schwung gab, da sie immer drohende Gefahren vor sich sah (*).

Die erste Aria,

Zwischen Angst und zwischen Hoffen &c. ist von Ihr gut gesungen und agirt worden. Hier macht der Hr. Schweizer den Anfang, wie in allen interessantesten Stellen der ganzen Oper hindurch, Verstand, Erkenntniß, richtige Wahl, wahre und lebhafteste Empfindung und Gefühl zu zeigen, und läßt die Figuren und Gleichnisse des Dichters Natur werden.

Ganz

*) Ich muß es der Madem. Koch, welche die M-
ceste vorstellere, zum Ruhme nachsagen, daß sie
sich in der Tonkunst sehr gebessert.

„Danz Bild ist das Schwanken eines Ra-
dens, dessen Treiben zwischen Klippen im
Rachen empörter Fluth.“

Nach diesem Gedanken wird der Dichter
stärker im Ausdruck, und mit ihm der Com-
position. Denn, mehr als Bild, die Natur
selbst wurde nun zur Wirklichkeit geschaffen.
Ich hörte den Donner rollen, die Winde
brausen, und das Rochen der aufgeregten
Wogen. Ganz voller Einbildungskraft em-
stand ich dem Sturm, der Wuth und das
Grausen. Unerwartet tritt ich selbst herein,
in der eintretenden Stelle,

Das Herz, ein Herz, das nichts verbrochen,

Ist alles, was mir übrig bleibt;
ein, dem vorigen entgegengefügter sanfter
melodischer Zug; und den doppelter Wieder-
holung der Worte, Ist alles, wurde ich weich.

Nach dieser Art erschien Parthenia, eine
etwas schwächliche und niedliche Person. Auch
sie hatte hier und da frappante Stellen, die
der Hr. S. meisterhaft geschildert.

Gleich nach Alkestens Frage:

Was er sterben?
ist die ganze Antwort Partheniens sowohl
ausgedrückt, besonders die Zeilen:

W 2 Ach!

**Ich? unerbittlich sind die furchtbaren
Wächter des Erbens!**

**Schon strecket Atropos die schwarze
Hand!**

Die zweite Aria der Alceste verbindet
gleichfalls meine Aufmerksamkeit. Der Aus-
druck im ersten Theil ist groß. Unerwartet
und stärkteressend ist der gleichmäßige Ausdruck,
wenn er nach Endigung des zweyten Theils
eben so wiederholt, und gleich wieder die
nehmliche Melodie um eine Secunde höher
mit stärkerem Laute wiederholt wird, und
zwar mit den Worten:

Ihr furchtbaren Schatten.

Der zweyte Theil besagter Aria ist vor-
trefflich und den Vorbern gemäß bearbeitet,
bis auf einen Umstand, den der Hr. C. zu
Korrekturen ausgelassen. Ich will mich erklären:
Der Dichter, der für die Komposition arbei-
tet, giebt dem Compositour Figuren, Gleich-
nisse, Bilder, deren Schönheiten durch letz-
tern erst ausgearbeitet und ausgeschmückt
werden müssen, wenn die Empfindungen ihr
wahres Geze erlangen sollen. Diese Bilder
sind

sind entweder einer Vorbereitung, oder gleicher begleitender Mitwirkung, oder erläuternder Verstärkung würdig. Der erste Fall ist hier:

Nachdem sich Alceste den Göttern der Hölle als ein Opfer, den Gatten zu schonen, darstellt; so sagt sie nochmals die härteste Bestätigung ihres gefassten Entschlusses:

Euch weih ich mein Leben! im Jurd
 Zu den grossen kommenden Gedanken des

Dichters: *Ich habens vernommen! Sie kommen!*

Sie kommen! Sie kommen! Ich habens vernommen!

Ich habens vernommen! Der schwarzen Gefieder, Sie steigen hernieder.

fehlt Präparation. Meiner Einsicht nach, hätte nach den Worten,

Euch weih ich mein Leben! der Hr. S. seiner eigenthümlichen Markes

und Erfindungskraft gemäß, die kommenden Gedanken des Dichters ankündigen sollen.

Hier schon, sollte die schaurvolle Bearbeitung der zwei Zeiten:

Ich habens vernommen! Der schwarzen Gefieder,

gehört werden. Alceste sollte einwirken durch

ein stäunendes aufmerksames Schweigen reden, und dann erst laut werden, und sagen:

Sie habens vernommen!

Sie kommen! Sie kommen!

Und nun sollte das große harmonische Bild nebst den Worten und lauten Tönen der Alceste noch einmal gehört werden; das würde erst Vollkommenheit seyn.

Die zärtliche Declamation der Parthenia im folgenden Recitativ ist rührend. Treffend sind die stark ausgedrückten Worte:

Schrecklich! Nein, du sollst es nicht!

In der Antwort der Alceste, kommen mit Orfeo in harmonischer Begleitung einige Ausrufungen.

Der Dichter sagt nur einmal, aber läßt Alcesten nur einmal ausrufen:

O! meine Kinder! O! mein Gemahl!

O! meine Schwester!

Der Componiteur läßt die Alceste,

O! meine Kinder! zweymal:

O! mein Gemahl! nur einmal: und

O! meine Schwester! 3mal declamiren.

Warum das? Natürlicher war es, und einem empfind-

empfindsamen Herzen gewäßer gemessen, der Schwester nur einmal, sind der Kinder, des Gemahls zwey- oder drey-mal zu gedenken.

Der Ausdruck, die Parze ruft! ist, eben-
derisch, wie nicht weniger, (Schaubühnen)
ausgedrückt der Gedanke:

Ein banges Schicksal
läuft durch meine Adern.

Nachdem sich Alceste selbst entschlossen zu
sterben, so wird ihre Schwester heftig:

Nein, Nein!

Du sollst nicht sterben u. Götter!

Helst, o rettet sie!

Zum Ruhme muß ich es der Parthenia nach-
sagen, daß sie die gute Composition mit mehr
stetlicher Action, mir stark fühlend gemacht.

Voller Angst, um schnelle Hülfe und
Rettung für ihre Schwester; mit nur Par-
thenia aus der Scene, Alceste ist allein,
ruft ihre Schwester; denkt sich nochmals als

III 4 ein

*) Die Rolle der Parthenia, wurde von der Ma-
dame De mair, des zten Hrn. Hermanns
ausgeführt.

ein Lobten-Opfer. Langsam, zitternd, schüchtern
sprechend, still sagte Sie:.

Dieses bange, still Langsam durch mein Innerstes hindrie-
schneidendes und dann ganz still.

Doch, wie gefühlte Schanden-
Straß dach ich ihren Worten und Könen
nicht, nicht mehr fand ich Klippsteinen Herzen
alles Verschrack und schaute zusammen bei den
Worten an.

Wie ein schillerndes Licht, wie ein
Mit-Erleuchtung der Stimme, tief sie folgte.

Eine während mich stark bewegende Ge-
meinschaft, die mich den folgenden Stria:

Du mein zweites beßres ich,
Wo bist du?

Die Worte, wo bist du? waren so rührend,
so zärtlich fragend ausgedrückt, daß ich ganz
erweicht wurde.

Mich beacht, ich habe nun von dem er-
sten Aufzuge, genug geplaudert. Ich hätte
aber auch nichts mehr zu sagen.

Doch nur noch eins; und das geht uns
fern lieben Dichter an.

In

In den Beyspielen der italiänischen Opern, besonders denen, die wir vom Metastasia haben, finden wir wenig Acte, wo einer Person zwey volle Arien zugetheilt sind. Aufshöchste hörte man noch von der nehmlichen Stimme eine Cavatine oder Duett; und selten zwey Arien, niemals dreye. Da der Zweck des Schauspiels Unterhaltung seyn soll, so hat der Dichter besonders auf die Befolgung dieses Satzes zu merken. Immer einerley Personen handeln und singen zu hören, ist dem Zuschauer nicht interessant; auch werden die Kräfte des Acteurs dadurch erschöpft. Was über diesen Gedanken noch zu sagen wäre, wird sich jedes hinzu denken. Ich gehe nun zum

Zweiten Aufzuge.

Ein neuer Auftritt zeigte sich meinen Augen und Ohren im Admet. *)

Der Zustand seiner Person, obnerachtet der fehlenden Proportion mit der Alceste, war

Mr. 5.

*) Die Person des Admets wurde von Hrn. Helmut dem 2ten vorgestellt. Er hat sich zu seinem Vortheil sehr gebessert, doch mehr in dem Lustigen als Ernsthaften.

gut. Nur sein fliegendes Haupthaar ohne Krone und ohne Diadem gefiel mir nicht.

Als ein angehender Actor in der großen ernsthaften Oper, declamirte und sang er ziemlich gut. Mehr Figur, mehr zur rechten Zeit angebrachte Action, mehr Stimme und Biegsamkeit derselben, wird ihn zu einem nothwendigen Mitglied der deutschen Opernbühne machen.

Wem dank ich dies Leben?

Diese Aria ist gut vorgetragen worden. Herr S. hat auch hier mit Ueberlegung gearbeitet, und viel Grazie angebracht, besonders in den Worten:

Mit welcher Wollust saugt, alles re.
Wohlthätige Götter!

Mehr Thätigkeit wünschte ich dem Admet, da Parthenia kam; eine solche Thätigkeit, gleich der, die er in Ausdrückung der Worte zeigte:

Du für deren Werth —
Geliebteste der Weiber.

Das Kommende Zerzet ist vortreflich gearbeitet. Der Uebergang vom Recitativ zum Gesang

Gefang ist herzerstehend schön. Ueberzeugend-
schlichen sich Melodie und Worte.

Hätt ich für sein schönes Leben
Tausend Leben hinzugeben
in mein Herz.

— Parthenia, geh und hole
Mir seine Kinder her.

Nach diesen Worten will sich die schwache
Alceste setzen. Ehe solches geschieht, legen
die Conparsen, ihre Kammerjungfern, ihr
Kleid zurechte, daß es ja keine Falten bekom-
men möge, daß es nicht verfrüppelt würde.
Dieses ist eine unnöthige, fast unanständige
Handlung. Verdient wohl die Erhaltung ei-
nes Kleides Aufmerksamkeit und ängstliche
Sorge, da das Leben in Gefahr ist?

Aber nun kommt eine Stelle, die schön-
ste, und rührendste Stelle in der ganzen Oper,
die dem Dichter, dem Compositeur und Acten-
alle nur mögliche Ehre und Lob erschuf. Pa-
rthenia kommt mit den Kindern.

Hier hat der Dichter als ein Meister und
großer Kenner der Natur gedacht, da er uns
dieses große theatralische Bild vor's Auge schuf.

17. 12. 22

Admet

Admet sagt voller Bellemmung des Herzes:
 Durchdringlich ich dich,
 Du bist offenbar dich kein Wolf, kein Wast-
 tealand, doch tra-
 Kein Leben mehr.

Indem kommen seine Kinder, und Alceste
 fragt ihn:

Auch keine Kinder?
 — Admet und

Die Ueberraschung Admet's, den man sich
 nicht vorstellen; man muß sie sehen, und mit
 empfinden. Admet fährt Alceste fort an

Kommt, Kinder —

Bald habt ihr keine Mutter mehr.

Diese thränenschaffende Stelle, den Worten
 der Musik, der Action nach, traf nicht nur
 mich Weichen und Gefühlvollen allein; här-
 tere Seelen traf sie, und entlockte dem willig-
 en Auge aller Zuschauer mit sanfter Macht,
 stille und halblaute Thränen und Seufzer.

Der Vater antwortet Alceste:

Eines von uns beiden
 Muß fallen!

Hier

Hier hat der Dichter das Wort, *Naß*, kurz
gebraucht; der Compositeur aber lang, und
das ganz mit Ueberlegung und Nachdruck.
Würde ein andrer Mode-Componist diese Ein-
sicht gehabt haben, einen so viel bedeutendem
Worte dem wahren Accent zu geben?

Ferner hat Hr. S. in der darauf folgen-
den Aria, den Gedanken, nicht nur

Daß mein Lob dein Leben ist —
schön, und voller Wahrheit im Ausdruck, be-
arbeitet, wenn wir die Worte

Daß mein Lob — — — — —
mit b, und die darauf folgenden, — — — — —

Dein Leben ist — — — — —
mit x begleitet. Der Ausbruch im zweiten
Theile:

Mein Gemahl! o! meine Kinder!
ist rührend und herzschnelzend. — Eng wurde
mein Dusen, und warm das Blut im Her-
zen.

Nach der Aria, fiel Alceste in Ohnmacht.
Nun ließ der einsichtsvolle Compositeur das
Stillschweigen der Akteure neben — Ein vor-
trefflicher harmonischer Paragraph schilderte
das

das Gegenwärtige und vorbereitete mich schon auf das folgende.

Unglücklich kam man Parthenia zu. Admet ist voller Qual. Empfindungslos, ganz Admet und nicht mehr Copie, ruft er mit Wahrheit:

Es ist denn kein Erbarmen

Im Himmel mehr!

Dann schließt Alceste die Augen wieder auf. Sie ist so sehr nieden und macht die selben, waren sehr ganz Natur.

Wohler Verzeihung ruft Parthenia ihm aus:

O bleib! Schmerz

Erreißt die Sinne der Geduld!

Nach diesen heftigen Worten! Sollte die Kommandant nicht die seine Wit scheitern sie überflüssig. Sonst ist sie vorzüglich vom Dichter und Compositeur gearbeitet. Der Ausruf im zweiten Theile,

Grausame Götter!

ist stark angedeutet. Der Dichter während sind die besten Stellen eben dieses Theils. Der Vortrag des ganzen Stücks, der Ausruf, die Action,

eines erhabenen Singschauspiels. 223

Metaphern macht der Wertheims Ehren, so
wie dem Hrn. S. die Compositiva, beson-
ders der ganz letzten Worte noch

ein Andenken der Götter und Chastitets
nicht. Aber rätzt nicht. Man hat sich
mit demselben, wenn man sich, wenn man

Dritter Aufzug.

Auch in diesem hat Hr. S. seine Kunst ge-
zeigt, und in Stellen, wo Heberlegung, Sen-
tenzen, Erzählungen, dem Schauspieler nahe
wendig, ohne für die Kunst geschaffen,
Ausdruck verborgener Leidenschaften gedacht.
Auch der Person des Hercules ist er in vielen
Stücken mit Ausdruck zu Hülfe gekommen.

Die erste Aria ist schön gearbeitet. Mit
den Worten:

Alles einß, die Bahn der Ehre durch
laufen ist, ist das Tempo mit unerbitterlichem Nach-
druck verändert.

Der edle musikalische Stolz der tragischen
Oper erfordert oft, sich über den Dichter hin-
weg zu schwingen, und die Stellen des Ge-
dichts,

dichts, wo das Recitativ zur Melodie werden könnte, bald mit halber, bald mit der ganzen Macht der Symphonie zu begleiten. Diese Anmerkung, welche Hr. S. hier und da mit mannigfaltiger Erfindung befolgt, findet auch hier statt, bey Bearbeitung der Worte:

O wende Vater Zeus

Die Vorbedeutung ab!

Ohneracht nun der Hr. S. sich des obligaten Recitativs bedient, ohne es bloß allein auf die Monologen aufzubehalten, da er hin und wieder alles gethan, der Größe und Geschicklichkeit des Sängers Glanz zu geben; so ist doch sein Wille nicht ganz befolgt worden. Denn, die neue und wahre Art, das Recitativ zu bearbeiten, ist ihm zwar wohl gelungen; er hat nicht nur gezeigt, was zu der Musikalischen, dem menschlichen Sprachgebrauch gemäße Rede, mit der bloßen Begleitung der Grundstimme; sondern auch, was zu der obligirten Declamation, von der Macht der Symphonie unterstützt, nöthig; aber, seinen Acteurs, und besonders der Person des Hercules, seinem Dialect, seinen Geberden, seinem Ausdrücke mangelt's, an Grazie,

Die

Die Aria der Parthenia in diesem Act, ist besonders zu bemerken, wegen der Zeile:

Sein bloßer Anblick bricht

Ein fühlend Herz.

Die gebrochne Begleitung des Gesangs ist meisterhaft gezeichnet, und voller Ausdruck.

Die Stelle des Hercules, nachdem Parthenia abgegangen, da er allein, ist von ihm gut recitirt, und mit Affect agirt worden, so, wie die letzte Aria des dritten Aufzugs. Versprechender Ernst, Muth und Macht, ist durchgängig ausgedrückt, sowohl vom Dichter als Compositeur und Acteur.

Der vierte Aufzug

ist mir fast einer der wichtigsten und interessantesten für mein Herz gewesen. Parthenia wurde mir immer werther. Immer stärker und Ausdruck-voller wurde sie, in der Declamation und im Gesang.

Gleich der ersten Sängerin auf manchem deutschen Theater mit Italiänischen Stimmen theuer besetzt, erwarb sie sich durch Abfingung des erhabensten Gedankens des Hrn. Wielands in seiner ganzen Oper, von Hrn. Schweizer

verschönert, und von der obligaten Geige des Hrn. Göpferts meisterlich begleitet, einen allgemeinen Beyfall.

O, der ist nicht vom Schicksal ganz verlassen,

Dem in der Noth ein Freund

Zum Trost erscheint.

Man durchdenke diese Worte, und die harmonische Begleitung derselben. Sollte uns so was nicht rühren?

Ich komme nun auf den Haupt-Monolog der ganzen Oper.

Voll von neuen Schönheiten ist dieses vortreffliche Selbstgespräch. Admet verdient Beyfall, Hr. S. noch mehr, und er, der Schöpfer dieser Scene, Hr. Wieland, allen nur möglichen. Die Präparation zu den Worten,

O Jugendzeit, o goldne Bonnetage
Der Liebe —

ist süß und Gefühlschaffend. Zärtlich ist die Frage ausgedrückt:

Wo bist du hin?
Schauer-erweckend ist die chromatisch-schwere Stelle:

Ohne Gränzen elend —

Mit

Mit mehrern Nachdruck fragt der Musiciens zweymal:

Wo bist du?

Nun gleitet er in Terzen gelind und sanft Staccato von der Höhe bis zur Tiefe herab, und reißt seinen melodischen Ausdruck stark mit Accorden zum Ende, um dem Gedanken des Dichters und seinen Worten,

Der schwarze Nachen stößt

Uns Ufer —

Leben zu geben.

Mit Beyfall hörte ich und sah die Stelle:

O! nach wem Geliebte Unglückliche,

Nach wem stiehst du so zärtlich dich um?

Composition und Gesticulation war gleich schön, so, wie das Drängen der Schatten ausgedrückt.

Endlich endigte sich dieser große und schön bearbeitete Monolog, und gieng mit unerwarteter Geschwindigkeit zu der kommenden Aria über.

Wie auf den Flügeln des Sturmwindes ging nun die Tonkunst einher, um den Gedanken,

O flieh, geliebter Schatten, fliehe!
mit Wahrheit auszudrücken.

N 2

Gleich

Gleich der zur Tiefe hinab sinkenden Schwere, fiel der Gedanke,

Ich unterläge dem Gewicht,
immer Stufenweis von der Höhe zur Tiefe die
Tonleiter herab, und enbigte mit der aller nur
ersinnlichsten und möglichsten Stärke des ganzen
Orchesters, in den Worten:

Von diesen schrecklichsten der Schmerzen —

den ersten Abschnitt dieser Aria.
Dem nun gehörten tödtenden Sturme des
harmonischen Ausdrucks, ist mit Wabl, und
mit allmächtiger Ergreifung aller Herzen der
zweite Abschnitt der Aria entgegengesetzt.

Noch lebt Admet in deinem Herzen —
Langsam, sanft, ziehend, wie auf den
Händen des Zephyrs getragen, wiegte sich
nun die alles wieder erquickende Harmonie.
Rührend und schmelzend wurden die Worte
ausgedrückt,

O entziehe
Dies einzige, das letzte Gut ihm nicht.

Das kommende Duett des Admets mit
Parthenien ist nicht zu vergessen; es ist schön.
Noch habe ich einige Ausdrücke des Admets
in

in der letzten Rede des vierten Act's bemerkt, welche, gleich andern Gefühl-erweckenden Stellen, Lob verdienen.

Der fünfte und letzte Aufzug

zeigte, nebst einer schönen Decoration, das Todtenopfer des Admets, der Parthenia und seiner Hausgenossen.

Pathetisch, männlich, mit rührender und heiliger Grazie geschmückt, ging nun die tragische Muse des Hrn. S. ganz hervor. Gefälliges Mitleid und geistiger Schaur ergriff mich bey Anbdrung des Chors, und denen tief und hohl lautenden Worten:

Euch stehen wir, o seht zufrieden,
Seht gnädig unser Opfer an!

Partheniens Declamation und Action, da sie den Herkules kommen sieht, war unwidersprechlich gut.

Die Worte des Herkules:

Seh wie Alceste —
hätte ich gerne, um mehrern Nachdruck zu fühlen, noch ein- oder zweymal gehört; statt,

Das sie mit einemmal, und noch dergleichen freistig, gesagt wurden.

Das Herz Admets wurde nun nach und nach aufgebracht. Seine Unzufriedenheit gegen den Herkules nahm immer zu, bis zu hitzigen Ausbrüchen und kühner Action, welche Muth und Verachtung blicken ließ. Wie eine kleine Flamme, die mit Unvorsichtigkeit genährt worden, durch Ergreifung mehrerer brennenden Gegenstände zum großen und fürchterlich verzehrenden Feuer wird; so wurde nach den drey ersten Zeilen folgender Aria, Admet.

Von fremder Flamme soll ich brennen?

Schrecken verbreitete sich drohend bey diesen Worten über sein Gesicht; und mit diesen Worten:

O! wenn ich dessen fähig werde — wurde er ganz Gluth und enthusiastisch feurig; und endigte mit einem allgemeinen Beyfall diesen Anschnitt.

Dann kam Mcesie. Die Erblickung ihres Schattens war allen Zuschauern, wie Parthe-

eines einflusshaften Einzel-Schauwerks. 101

Marthemien treffend; und besonders mir in
den Zeilen:

Was seh ich? Ja sie ist! Sie ist —

und auch theurer Schatten!

Nach rührten mich ferner, die sehr selbst- und
gebrüchlichen Worten und den bescheidenen und

Ich halte sie in meinem Arm
und ich: Ihr Dufte schlägt an meinem Dufte.

Ich schreie: Ich bin die, die ich bin!

Nach immer blies ich die Musik des Herrn S.
gleich: Immer noch neu und mannigfaltig

schön; besonders wieder hier in der Nacht der
Alte: am den Hercules und dem ersten

renden Selbstgespräch. Sie sagt im Anfang
Ihren Rede: Ich bin die, die ich bin!

O Göttersohn! Noch immer scheint
mir alles

Was mir begegnet ist, ein Traum.

Ein wunderbarer Traum.

Die musikalische Begleitung, die dichter-
ische Expositionen, die allerliebsten kleinen

niedlichen Gedanken, die unerwartet augen-
blicklich erschienen, um als reizende Gleich-

nisse des Traums gleich wieder zu verschwin-
den, sind nicht zu beschreiben; sondern müs-

sen

das Licht des Lebens, die Beleuchtung.

das unerschöpfliche Gold der Weisheit, so wie auch
den Ausdruck der Frage:
und das Licht selbst.

Gleich dem Dichter, ist auch der Kom-
ponist immerwährend mit der Natur verbunden,
und die Natur ist immerwährend mit ihm verbunden.
Mit allen seinen inneren Tönen.

Vor meinen Augen noch —
Sanftesäuselnde Harmonie begleitete diese
Stellen; aber auf einmal trat ein mächtiges
Forte ein, und erhellte die Worte:
Ach! mit meinem Glücke.

Verlohr ich auch die Macht es auszu-
sprechen, das Wort, Macht, ist hier mit Nachdruck
erregt worden, so, wie die folgenden:

Es war kein Traum.

Gaby fühlte ich die blutige Harmonie
die Begleitung des Gedankens, die mich
noch athmet wie ein ewig blühendes
Gefäß.
Der Geist der Unvergänglichkeit ent-
setzt mich gegen die Welt.

Die

eines vortheilhaften Vergleichs. 295

Die Præparation zu dem folgenden ansetzte mich ganz Ohr, und schwach schämte mich das Herzen den Vorzug vor allen Hebelgedanken der ganzen Oper.

Da nun ich nicht mehr zu hören vermochte, so war ich nicht mehr als ein Zuschauer. Immer ist er voller Gram und Mitleid. Endlich erklart er, dass er nicht mehr zu hören vermöge. Er staunt; und in den Worten: O! ihr Mächte des Olymps! und folgenden, ist er mit Nachdruck der Kunst ganz Affectur; so, wie Alceste ganz Metrice in den Worten: O! mein Admet!

Diese rührende Scene der Umarmung ist gut recitirt und vortreflich agirt worden. Kurz bis zum Ende der Oper, war die Musik schön, und malerisch die Action.

Nach dem Schluß, der sich in ein Eber verwandelt, war das Ganze würdig, und die Musik sich durchgängig gleich geblieben, ohne ein unglücklicher Exposit und elender Nachahmer zu seyn. Nicht, als einen unglücklichen Schlenker. Nachbether, habe ich ihn gefunden; sondern, immer den und schöpferisch

im eigenthümlichen Ausdruck. Gleich einem Maler hat er die Nebenumstände und kleinen Partien zu nützen gewußt, um das Hauptstück glänzender zu machen. Er hat hin und wieder gezeigt, in wie weit er die Nachahmung der Natur zu befolgen hätte, und in wie fern er mit der Kunst der Harmonie die Größe, Stärke und Würklichkeit der Leidenschaften schildern und erregen könnte. Kurz, ich habe in dieser ganzen Arbeit, Schatten und Licht, Halblucht und Widerschein bemerkt.

Dieses sind nun meine Gedanken. Ob ich recht oder unrecht habe, mag man entscheiden. Genung, ich war mit der Composition und Vorstellung zufrieden; eingenommen von dem Ganzen ist mir in einer Zeit von zwey bis drittehalb Stunden kein Augenblick mit langer Weile erschienen. Sanft, schön, unpermerkt, voller, dem Dichter und Compositeur nachführender Empfindung verfloß mir die Zeit. Jeder Act, jede Scene mochte ich sagen, hinterließ meinem Herzen die angenehmsten Eindrücke; und am Ende war ich ganz in Empfindung zu der lebhaftesten Dankbarkeit aufgelöst, gegen die hohe Stifterin und Beschützerin solcher Freuden.

Möchten

Möchten doch dieser vortreflichen Regens-
tin, mehrere Große unsers lieben Vaterlands
des nachfolgen! Möchte doch das Vorur-
theil, die Italiäner können nur Sänger ge-
ben, nur sie können Opern schaffen; möchte
doch dieses Vorurtheil aufhören! Dann wür-
den wir mit Unterstützung, auch die deutsche
Opernbühne mehr blühender sehen.

Nur müssen auch zu solchen Dichtern wie
ein Wieland, Wiese, Gotter u. c. zu solchen
Compositours wie Schweizer, Ziller, Benz-
da u. c. wahre Sänger und Sängerinnen kom-
men, die wirklich Musik, Action, Kennt-
nis und Genie, das Theater betref-



Zwölftes Kapitel, Beschluss des ganzen Werks.

§. 1.
Dass wir Deutsche also, alles nur mögliche Nothwendige und Erforderliche zur Oper, oder zum Ernsthaften Singe- und Schauspielen haben, ist nun wohl ohne Zweifel klar. Es fehlt uns weder an Dichtern, noch an Tonsetzern; weder an Sängern und Sängerinnen, noch an Instrumentalisten; kurz, es geht uns nichts ab, als noch zur Zeit: Allgemeiner patriotischer Fürsten Schutz.

§. 2.
 Von einem und andern Theil des Nothwendigen und Erforderlichen, habe ich vielleicht zu viel, und von manchem vielleicht zu wenig gesagt; Denn jedes Kapitel hat einzelne Fälle noch, welche könnten und müssten stärker und kritischer behandelt werden.

§. 3.
 Meiner Absicht und Einsicht nach, meinem Patriotisch denkenden guten Herzen gemäß, habe ich nur das wesentlich Wichtige anzeigen wollen. Ich habe hiermit nur den
 Weg

Weg gebahnt, zu dem regelmäßig-harmonischen Ganzen, des bey uns da und dort noch mit Unvollkommenheiten einhertretenden ernsthaften Singschauspiels. Ich will es einstweilen als ein Gerippe betrachten; man helfe mir nun, solches in Zukunft mit natürlichem Zustand, mit unübertriebener Kunst bekleiden; so wird es hinreichend seyn, daß die Oper, diese dramatische Vorstellung, durch den besondern Schutz deutscher Fürsten sich zu einem Glanze erhöhet, welcher aus vielen Ursachen verdient, daß Regenten solchen achten, schätzen und lieben.

§. 4.

Wenn die Großen ferner, wie es bereits schon geschehen *), Hand ans Werk legen werden, unser deutsches Singschauspiel empor zu bringen; wenn sie den jetzigen, wiewol noch etwas wankenden Stand der Oper befestigen; wenn sich Polihymnia

und

*) Hier bemerke ich, die vor einem Jahre gestiftete Musikalische Academie zu Mannheim; und besonders, die schöne Anstalt zu einer Theater-Schule in Weimar. Hier hat man, nach dem unglücklichen Schloßbrande, da die Censurische Gesellschaft abgegangen, ein stehendes Theater,

und Thalia Hand in Hand, in Reichs- Für-
sten- und Königs- Städten geachtet, geschätzt,
geliebt und bewundert sieht; wenn man ihr
Daseyn mit Vergnügen erblickt, und ihr fer-
neres Kommen und Werden mit Verlangen
erwartet; wenn man der Oper nur, ich will
nicht sagen den ganzen, oft verschwenderi-
schen Unterhalt und Aufwand, den man der
Ausländischen bisherher gegeben. — Wenn
man ihr nur die Hälfte giebt, was jene hat;
so werden Dichter und Donscher auch nicht
vergessen werden und reelle Aufmunterung
erhalten. Dann wird es einem großen Herrn
nicht schwer fallen, um einige Tausende, die
besten Sängler und Sänglerinnen Deutsch-
landes, und unserer Zeit, zu haben.

S. 5.
Sich geschätzt, geehrt zu wissen; seinen
Lebenslänglichen Unterhalt vor sich und bis
in die späteste Zukunft zu sehen; dieses wer-
den Haupt-Ursachen seyn, daß sich da und
dort
Theater, aus eigenen Mitteln und Pächtern
der Ton- und Schauspielkunst, errichtet; unter
welchen vorzüglichem Genies sich die Mademoi-
selle Schreyer und Neubaus, die Madame
Wolf und Steinhart; die Hrn. Seidler und
Hulhorn am besten auszeichnen.

obst Genies zum Opern-Theater bekennen werden. Nur wünsche ich meinen Landolustern, und rathe es ihnen wohlmeinend und ernstlich an, wahres und gründliches Studium zu treiben, sowohl was die Kunst, als auch was die Action, Spiel und Theaterkenntniß anlangt.

§. 6. Einige Schulen der Kunst mit Theater-Schulen verbunden, werden alle unsere Wünsche erfüllen; und wir werden alsdann nicht mehr Säger und Sägerinnen ohne Action sehen; wir werden nicht mehr solche kreischende Stimmen der Acteurs und Actrices hören; sondern wir werden alsdann Vollkommenheit sehen und hören, und unendliche unnennbare Freuden werden unsern Herzen zu Theil seyn.

§. 7. Die Verächter der Oper, besonders der Italiänischen, werden nun, nachdem sie dieses mein Werkchen durchgeblättert, ausrufen: War es wohl der Mühe werth von dem langes Jahr der Schauspielkunst so vieles zu schreiben? Demen sage ich laut aber im Vertrauen, daß die Oper das nicht mehr ist, was sie zu Anfang

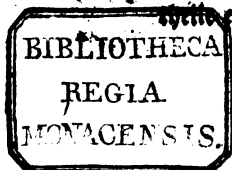
Anfang ihrer Erfindung. nachdem sie von dem Griechen zu den Venetianern, und von diesen nach ganz Italien, nach Frankreich und zu uns kam.

§. 8.

Daß die Oper, und besonders die Singschauspieltunst der Deutschen immer regelmäßiger geworden, und noch wird, ist gar nicht zu leugnen mehr, da wir gute Proben haben, die genugsam zeigen, wie vortheilhaft es für das Ganze ist, wenn der Dichter bey Verfertigung seines lyrischen Gemälses an den Komponist, und dieser bey Verfertigung seiner Musik an den Dichter denkt. Genung, wir sind mit diesem Schauspiel wie wir es jezo haben, und in Zukunft immer besser haben werden, vergnügt und zufrieden; und, gleich einem schönen Frauenzimmer, an der man zwar da und dort noch Mangelhaftes findet, wollen und müssen wir sie lieben, und nicht verlassen.

§. 9.

Welchem patriotischen Herzen ist es nicht Bonne, Polihymnien und Thalien von dem Genio der deutschen Musen mit Lorbeer und Eichen-Laub gekrönt, zusammen verbunden, über die uns bis hieher gedrückten Vorurtheile einbergehen zu sehen?



Register.

A	
Abel	44
Accente des Gesangs	132
Ackermannin	41
Action	12
Agricola	17
Ähnlichkeit der Töne mit den Lebensschaffen	92
Aicosa	132
André	132
Anlage eines Irdischen Gedichts	53
Anleitung zur Eingekunst	17
Academie zu Mannheim	17
Architect	159
Aria	14, 118, 120
Arriadne	132
Arisso	132
Athen	108
Aulhorn	42, 198
Ausdruck, musicalischer	9, 64, 85
Ausdrücke	55
Austheilung der Rollen	144

B.

Bach	36, 46, 49
Ballet	160
Barth	35, 44, 69
Bäumlein	44
Bause	37

C.

Bedr,

Register.

	Pag.
Becke, Hauptmann von	47, 49
Bed	46
Behandlung des Recitativs	68, 69
Benda	34, 43, 49
Bendain	25, 41
Bestürzung	94
Betragen der Virtuosen gegen sich	139
Bilder vor's Auge	55
Bildung der Gemüther	19
Bimlerin	39
Bobe	38
Bodinus	44
Böhmer	46
Braun	43, 45
Breul	46
Brochard	40
Brust der Deutschen	38
Bühne, deren Einrichtung	146
Burchöfer	38
Burney	3, 4, 36, 38

C.

Cadenzen	74
Canabich	43
Cantabile Arien	103
Capellmeister	61
Casparson	52
Castraten	16
Cesur	55
Character eines Stücks	130
Ehre	

Register.

	Pag.
Chöre	73, 74
Chodewig	37
Chorographie	163
Composition für den Tanz	166
Concert	49
Conservatorien	17
Cramer	43, 49
Erörner	43

D.

Danzi	41
Darstellung des Characters	130
Dauer	42
Declamation	53, 101
Decoration	146
Deller	168
Denis	31, 33
Deutlichkeit des Vortrags	131
Dialogiren	73
Dichter	39
Dieterich	37
Directeur der Schaubühne	144
Dissharmonie	137
Doll	42
Dramatische Dichter	51
Duett	71
Duodrama	34, 78

E.

Einbildungskraft	96
Einfluß der Musik in die Wissenschaften	21

D 2

Ein

Register.

	Pag.
Einrichtung der Bühne	46, 136
Einschnitte	132
Eiselt	42
Elisium	32
Erziehung der Castraten	16
Erziehungskunst	5
Erfindung der Fißflappe	44
Eschenburg	31

F.

Fagottisten	46, 135
Fermate	104
Fifther	42, 43, 49
Fißflappe der Hobo	44
Fleischer	35, 46
Flötisten	45, 135
Form der Arten	71
Frenzel	43
Freude	94
Erleberth	41
Furcht	94

G.

Galletti	39
Geherde	98, 119
Gebrauch der Instrumente	62
Gedächtniß	121
Gegenstand eines Gedichts	52
Gegenstände eines Sängers	100
Gesticulation	108
Gluck	

Register

	Pag.
Blud	31, 37
Geigen, Violinisten	134
Höpfert	44
Höring	46
Götter	31, 34
Göhl	46
Gragl	46
Graum	67
Gretsch	44
Gurgelstimme	99
H.	
Haltung der Stimme	105
Harmonie	14
Hartwig	42
Hase	36, 67
Hattasch	42
Hattaschin	39
Hauptleidenschaft in der Aria	72
Heiden	44
Heinel	48
Heldensprache	101
Helmuth	42
Helmuthin	41
Hembel	43
Hermann	31
Hermannsschlacht	31
Hesse	43, 44
Hiller	2, 18, 33
Hien	46
D 3	
Hirsch	

Register

	Pag.
Hirsch	43
Hoboisten	44, 135
Holzbauer	37
Hud	42
Hund	43

J.

Jacobi	31, 33
Jäger	44, 49
Janitsch	44
Jaufer	45
Illumination	146, 155
Imitation	90, 135

K.

Kehl	46
Keule der Deutschen	17
Kellner	46
Kenntniß der Leidenschaften	93
Kleidung, deren Wahl	146
Kleinknecht	43, 45
Klopstock	31
Kochin	41
Kopeshy	37
Kopfsuß	149
Körper, dessen Stellung	117
Krausn	39

L.

Lehrer in der Musik	15
Lehren für den Singmeister	92
Leiden	

Register.

	Pag.
Leidenschaften	93
Lesing	31
Liebe	93
Liebeskind	46
Lorenz	42

M.

Maschinisten	153
Maler	37, 153
Malerey in der Tonkunst	63
Mara	44, 49
Marchand	2, 40
Matern	44
Matheß	43, 45
Matheßon	38
Medea	34
Melodie	14
Meißner	42
Mengß	37
Menschenstimme	72
Metastasio	30
Metrum	57, 62
Michaelis	30
Michel	46
Mißbräuche	58, 75
Mischung der Leidenschaftlichen Töne	94
Mitlauter	91
Mittel, gute Opern zu bekommen	7
Mitwürfung	78
Monodrama	79

Register

	Reg.
Montagen	94
Moretti	48
Monotonie	14
Morus	42
Mozart	46
Müller	43
Mündlicher Vortrag	112
Museus	31
Musik der Griechen	9
Musikalischer Unfug	136
Muth	94

N.

Nachahmung der Natur	84
Nasenstimme	90
National-Concert	49
National-Melodie	20
National-Musik	166
Nauman	37
Nebenrollen	119
Neben-Umstände	84
Nerfe	35
Neuhaufin	198
Nothwendigkeit zum Singschauspiel	29
Noverre	161
Nutzen der Musik	24

D.

Obliquirtes Recitativ	102
Oper	192
Orche-	

Register

	Pag.
Orchester	74, 75
Leser	37
P.	37
Pantomime	102
Pantomimischer Tanz	102
Passagen	102
Pesch	42
Piano und Forte	134
Ponto oder Stich	42
Pressing	44
Pressingin	41
Principal	44
Prinzenraub	206
Proben auf dem Theater	206
Q.	73
Quatuor	73
R.	49
Rabe	49
Raff	45, 41, 49
Ramler	90
Raphael	90
Recitativ	67, 68, 208
Reformation	42
Reicha	46
Reichard	3, 35
Reinert	46
Reinertin	39
Richter	43
Ritter	43

Register

	Pag.
Ritter	46
Ritornell	71
Rodewald	43, 49
Rolle der Acteurs	91
Rollen-Austheilung	144
Rose	44
Rubens	37
Ruhezeichen	104

S.

Salomon	43
Sänger	39, 89
Sängerinnen	112
Sängers Studium	106
Sartorius	43
Scene	53
Scene, bey der Veränderung	154
Schetsky	44
Schliß	44
Schiebler	39
Schmähklingin	25, 39, 49
Schmerz	94
Schmid	37, 43
Schmücker	37
Schrödl	44
Schröder	46
Schröderin	41, 198
Schubart	38
Schulen der Singkunst	18
Schwänenbetg	36
Schwarz	

Register

	Pag.
Schwarz	25, 48
Schweizer	2, 33, 169
Sebastiani	40
Seidler	198
Selbstgespräch	54
Singmeister	17
Singe-Schauspiel	29
Sinne	11
Solfeggiren	89
Sonnenfels	31
Spanbauer	41, 49
Specht	38
Spindler	48
Sprache der Geberden	119, 125
Standfuß	32
Starzer	44, 168
Stamitz	43, 49
Stellung des Körpers	118
Steinhard	25, 46, 49
Steinhardin	198
Stefferin	41
Stich, oder Ponto	49
Stillschweigen	95
Stimme, Gurgel, Nasen	90
Studium des Sängers	106
Studium der Rollen	123
Synfonien	86
T.	
Takthaltung	132
Tänzer	160
	Tel.

Register.

	Pag.
Relemon	38, 67
Verzet	73
Reuberin	39
Leutomat	52
Vert	64
Wischbein	37
Wocato	62
Ton, dessen Stärke und Schwäche	132
Wöne der Leidenschaften	93
Tonkunst	10, 55
Ton der Thiere	13
Tonkünstler	32
Tonseher	60
Tosi	17
Traurigkeit	94
Tromlig	46

V.

Veränderung der Scene	154
Verbesserung der Hobo	44
Verbindung der Tonkunst mit der Poesie	63
Verdeckung des Sängers	72
Verderb der Sängerrinnen	114
Verhalten	104
Verstärkung	78, 83
Verweilen	104
Violinisten	43, 134
Violoncellisten	44, 135
Vocales	91

Volks:

Register

	Pag.
Volkswust	25
Vorbereitung	78, 83
Vormachung	59
Vortrag	121

W.

Wagner	44
Wahl der Kleidung	146
Wahl der Personen	148
Waldbornisten	135
Weise	31, 33
Weisin	41
Wendling	46
Wendlingin	39, 49
Werner	46
Wiesel	43
Wieland	31, 33
Wille	38
Winterin	41
Wolff	34, 46
Wolffin	198
Wörter mit Gesang	76
Woschitka	44
Wormerian	37

Z.

Zacharia	7, 31
Zahn	46
Zeitmaass	72
Zorn	93

Zugl.

Register.

	Pag.
Bugleiche Mitwirkung	78
Zweck der Tonkunst	10
Zweyter Theil der Aria	71, 77
Zwischenspiel in den Arien	71

Fehler.

Pag. 33. Z. 1. Statt Glück ließ Glück
 „ 55. „ 9. „ Censur „ Cefur.



XX IV 90

VII 90

E.

