

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

V o m G e f a n g e .

Iede Nation zeichnet sich eben so in Ansehung des Gefanges, als in Absicht der Denkungsart vor einer andern aus. Jeder Mensch wählet sich nach Beschaffenheit ihm angeborner Neigungen eine Melodie zum Vergnügen, zur Freude, zur Traurigkeit; er drückt seine Gemüthsbeschaffenheit, seine Leidenschaften durch Gesang aus. An allem diesem hat die Kunst der Musik keinen Antheil; es heißet hier, wovon das Herz voll ist, davon gehet der Mund über. Allein die Kennzeichen verschiedener Affekte durch Gesang zu bestimmen, gehört zum Gebiete der Tonkunst. Ob dieses das Werk eines jeden und jeder Komponist dazu fähig sey, wird nur derjenige richtig beurtheilen, der das beherzigen kann, was Hagedorn (a) mit den Worten des englischen Guardians von einem vollkommenen Liede sagt. Die Kennzeichen, wie ein Affekt durch Gesang bestimmt wird, lassen sich hauptsächlich auf folgende vier zurück führen

I) auf die Tonart.

II) auf die Bewegung, wobey besonders die Eigenschaft dieser Bewegung und die Zeit derselben in Betrachtung kömmt.

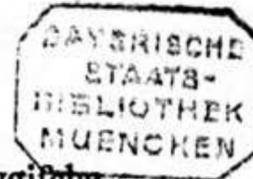
III) auf die Melodie.

IV. auf den Vortrag.

Diese vier Gegenstände sollen stückweise betrachtet werden. Zuerst die Tonart. Von dieser sind sechs Gattungen zu merken, deren Umfang allemal vom Hauptton bis zur Oktave gehet; als

- 1) die ionische,
- 2) die dorische,

(a) Siehe Hagedorns poetische Werke 3. Theil, Vorbericht S. XII. und das 16. Stück des Guardians.
Kirnbergers Oden.



- 3) die phrygische,
- 4) die lydische,
- 5) die myxolydische, und
- 6) die äolische.

Iede dieser Tonarten hat für sich ihren bestimmten Charakter, so bald sie aber in andere Tonarten versetzt werden, so verlieren die Intervalle mehr oder weniger von ihrer Reinigkeit, und um deswillen bekömmt ein und eben dasselbe Stück in verschiedenen Tonarten einen andern Charakter (b).

Die Tonarten selbst unterscheiden sich durch die Lage der halben Töne; sie mögen ein oder zwey Töne über oder unter den Umfang zu liegen kommen, als wodurch in der Tonart selbst keine Veränderung entsteht; dahingegen, wenn die angenommene Tonart von der Quinte bis zu deren Oktave gerechnet wird, wegen der alsdenn veränderten Lage der halben Töne, gegen die, welche vom Hauptton bis zur Oktave anzutreffen sind, andere Melodien zum Vorschein kommen (c).

Aus

(b) *Anmerkung.* Graun hat in seiner Passion über den Tod Iesu, gleich anfänglich sehr glücklich, (anstatt die phrygische Tonart gleich festzusetzen) die ionische Tonart ins Dis versetzt. Der Anfang der nunmehr eintretenden phrygischen Tonart geschieht gleich im ersten Choral durch die Wiederholung: „Habt ihr ihn schon erwürgt?“, und ist völlig phrygisch, sodann steigt der traurige Affekt immer höher. Diese Gradation des traurigen Affekts würde Graun nicht erhalten haben, wenn er mit der phrygischen Tonart gleich angefangen hätte.

(c) *Anmerkung.* In der Sprache der Kunst hat diese Trennung der Oktave eigene Ausdrücke; der Umfang wird bald authentisch, bald plagalisch genen-

Aus dieser Oktavenfönderung entspringen folgende zwölf Tonarten:

- 1) *DAd*, dorisch.
- 2) *Ada*, unterdorisch.
- 3) *EHe*, phrygisch.
- 4) *Heh*, unterphrygisch.
- 5) *Fcf*, lydisch.
- 6) *CFc*, unterlydisch.
- 7) *Gdg*, myxolydisch.
- 8) *DGd*, untermyxolydisch.
- 9) *Aea*, äolisch.
- 10) *E Ae*, unteräolisch.
- 11) *CGc*, ionisch.
- 12) *Gcg*, unterionisch.

net, je nachdem er entweder vom Hauptton bis zur Oktave, oder von der Quinte bis zu deren Oktave gerechnet wird. Iener bestimmt, ohne eine tiefere Grundstimme anzunehmen, die Tonart jedes Tons; dieser hingegen macht ohne Hinzufügung der Grundstimme die Tonart unfafslich und undeutlich. Darüber, ob dem authentischen oder dem plagalischen Umfange der Vorzug gebühre, sind die Komponisten uneinig; es läßt sich aber hierüber nichts allgemeines festsetzen, es kann einmal der authentische und ein andermal der plagalische Umfang treffend seyn. So ist das bekannte Lied: „Freu dich sehr, o meine Seele!“, im plagalischen Umfange sehr vollkommen gesetzt. Die Melodie desselben hat eine Eigenschaft, welche jeglicher Ode eigen seyn sollte, nemlich, sie bringt ohne Hinzufügung der Grundstimme die Tonart ins Gefühl. Diese Eigenschaft einer guten Melodie wird aber in unsern Zeiten gänzlich vermifst, indem diese meistens so beschaffen sind, daß wenn auch ihr Umfang authentisch ist, die Tonart dennoch ohne Hinzufügung der Grundstimme nicht errathen werden kann. Bey der Betrachtung über die Melodie werde ich diesen Vorwurf weiter verfolgen. Mit Nutzen kann hierüber nachgelesen werden *Fuchs* in seinem *gradu ad Parnassum*, Wien 1725. vom *Angelo Berardo*, Seite 228; imgleichen *Documenti armonici*, vom *Angelo Berardo*, Bologna 1687. Seite 38.

Das zweyte Kennzeichen in Bestimmung des Affekts durch Gefang war die Bewegung. Hier sieht man nun entweder auf die Eigenschaft der Bewegung selbst, oder auf die Zeit, innerhalb welcher sie vollbracht wird.

Der Komponist setzt seine Töne in eben dem Zeitmaafse, wie der Dichter und Deklamator in gebundener und ungebundener Rede liefert; nur mit der Maafsgebung, daß der Komponist zur Verlängerung des Stücks Wiederholungen und Passagen anbringt.

In der ersten Betrachtung nun, wo man auf die Bewegung selbst sieht, kann die Bewegung folgende Eigenschaften haben; sie kann seyn

- a) gleich, ungleich,
- b) langsam, geschwinde,
- c) anticipirend, retardirend,
- d) in hohen, in tiefen Tönen,
- e) in gleichen nach einander folgenden Tönen, in ungleichen nach einander folgenden Tönen, wo entweder die vorhergehende oder nachfolgende Note kürzer ist,
- f) in abgestoßenen, in gezogenen Noten,
- g) in leicht nach einander folgenden Tönen, so wohl stufenweise als sprungweise, in unbequem nach einander folgenden Tönen so wohl stufenweise als sprungweise;

zu ersteren gehören die, welche aus der reinen Tonleiter genommen sind, deren Grundstimme auch in den Tönen der Tonleiter anzutreffen; zu letzteren hingegen die, welche aufer den einer Tonart eigenen Tönen liegen; als z. B. in der C dur-Scala:

*1, *2, *4, *5, *6; || b2, b3, b5, b6, b7, (*)

weil

(*) *Anmerkung.* Die Fortschreitung zur großen Sexte und großen Septime ist bey allen guten Komponisten gebräuchlich, doch muß die große Septime mit Grunde angebracht und nicht ohne Noth der Sänger dadurch in Verlegenheit gesetzt werden. Die Gebote und Verbote der Componisten bey der ξ und π werden nur alsdann in acht zu nehmen seyn, wenn es die Harmonie, welche dem genommenen Intervall der ξ und π vorhergeht, zuläßet.

weil gemeiniglich zu diesen eben bemerkten Intervallen auch andere Harmonien gehören, welche wegen der Terzen (welche durch vorgeetzte \sharp oder \flat entstehen) der angenommenen Tonart fremd sind, und besonders alsdann vorkommen, wann man die angenommene Tonart verlassen und zu einer andern den Uebergang machen will.

Alle diese Anwendungen von Bewegungen machen sich durch ihren schicklichen Gebrauch kenntlich; als

die anticipirende beym hitzigen Temperament; die retardirende beym schläfrigen, melancholischen. Ferner, die in hohen Tönen bey Freudenbezeugungen; die in tiefen Tönen bey klagenden niedergeschlagenen Gemüthsbewegungen. Ferner,

die in auf - oder abwärts nach einander folgenden Tönen (die auch sprungweise auf - und abwärts nach einander folgen können,) bey verminderten Intervallen Schmerz, Verzweiflung, bey übermäßigen Intervallen Unfinn, Raferey etc. (d).

Sieht man hingegen auf die Zeit, innerhalb welcher die Bewegung vollbracht wird, so kommen in Betrachtung

das Zeitmaafs,
dessen Gattungen,
dessen Theilung und
dessen verschiedene Zusammensetzungen.

Iede Poesie, jede Komposition mit oder ohne Text ist von Anfang bis zu Ende an eine gewisse Zeit gebunden.

Iede Zeit hat grössere oder kleinere Theile, die sich entweder fühlbar machen lassen, oder dieser Eigenschaft nicht fähig sind; letztere folgen unordentlich auf einander. Fühlbar aber sind die Theile, wenn sie als Theile des Ganzen auch in bestimmtem Zeitmaasse nach einander folgen (e). Wie die Folge dieser fühlbaren Theile zu wählen:

das nun ist der Vorwurf dieser Odenfammling. Ich werde darinn jungen Komponisten zeigen, wie gebundene und ungebundene Reime in Musik zu setzen sind, zugleich aber auch besondere Mittel angeben, wie man Gedichte zu behandeln habe, wo am Ende eines Verses, eine, zwey oder mehrere Sylben entweder fehlen, oder über die zur Musik schickliche Zahl sind; wohin besonders die Gedichte des unsterblichen Horaz gehören. Die Schwierigkeiten, denen der Komponist in der vollen Bedeutung des Worts unterworfen ist, fühlt derselbe besonders alsdann, wann eine Melodie zu mehr als einer Strophe so eingerichtet seyn soll, das sie nichts widerfinniges mit sich führet. Oft kommt bey einem Verse ein Punkt vor, wo in dem andern zu diesem stimmenden Verse ein Komma fällt; oft hat der eine da das Zeichen einer Frage, wo der andere das Zeichen des Ausrufs trägt; ja oft ist gar ein Einschnitt von mehr oder weniger Ruhe da, wo in der andern Strophe auf eben derselbigen Stelle ein zwey - drey - oder mehrsyllbiges Wort stehet, so das jener Einschnitt auf ein zerriffenes Wort fällt. Dergleichen Stücke des Dichters auszuführen, sind für den Komponisten Unternehmungen, die an die Unmöglichkeit gränzen. In allen solchen Fällen kann daher der Komponist nichts weiter thun, als solchen abweichenden Strophen eine eigene Melodie zuzueignen. Fallen die Einschnitte also in allen Strophen sich ähnlich, so passet eine Melodie ebenfalls durch alle Strophen; dagegen bey unähnlich eintretenden Einschnitten die Melodie einer Veränderung unterworfen ist, z. B. in der ersten Strophe des ersten Verses des Liedes: *Wie, Damon? du beklagest dich, etc.* ist der Einschnitt beym Fragezeichen; in der zweyten Strophe: *Du kömmt: entgegen lauf' ich dir etc.* beym Kolon, und muß daher hier eine andere Melodie seyn, sonst würde das Lied unverständlich und würde also fallen:

Du kömmt: ent | gegen lauf' ich dir.

Um sich hiervon vollkommen zu überzeugen, darf man nur Kirchenlieder betrachten, in welchen viele Strophen die Worte des musikalischen Einschnitts am Ende zerreißen, den Worten einen andern Sinn geben, eine ganz verkehrte Deklamation bewirken; da, zum Beyspiel, einen Gedanken auf den höchsten Ton bringen, wo hernach ein diesem entgegengesetzter Gedanke den tiefsten Ton einnimmt. Und

(d) *Anmerkung.* In meinen Grundfätzen über die wahre Harmonie, Berlin 1773, befindet sich S. 55. eine Bachische Fuge aus H moll, die im verzweiflungsvollen Ausdrucke das beste Muster ist.

(e) Sulzers Theorie der schönen Künste, zweyter Theil, S. 527.

was das allerempfindlichste ist, so drückt öfters die Musik in einer Strophe Vergnügen aus, wo in der andern vom Dichter das Gegenheil angebracht ist. Aus diesen Gründen behauptete der selige Graun, diejenige Poesie sey zur Musik die bequemste, die nicht so gedrängt voll Gedanken ist, und in welcher durchgehends einerley Affekt herrschet.

Wer die Gedichte eines Horaz in Musik setzen will, der muß einen ungebundenen Text ohne Reim schon völlig in seiner Gewalt haben, weil in dieser Art Gedichten für den Komponisten kein ander Mittel vorhanden ist, als mit solchen Gedichten auf eben die Art, wie mit profaischen Sachen zu verfahren.

Die jetzige Odenfammlng wird sich hauptsächlich damit beschäftigen, zu zeigen:

- 1) welche Taktart man bey jeder Gattung von Reimen zu wählen habe, ob es ein gerader Takt von zwey oder vier Zeiten, oder ungerader Takt mit drey Taktzeiten, als $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ seyn müsse, ohne Rücksicht auf die Empfindung des Inhalts der Poesie. Ob ferner in der geraden Taktart zwey oder vier Theile oder ein zusammengesetzter vierzeitiger Takt aus zwey und zwey Zeiten anzunehmen sey; desgleichen ob ein ungerader Takt aus 3, 6 und 9 Zeiten bestehen soll; oder ob der Takt zusammengesetzt seyn müsse, als der $\frac{3}{4}$ Takt aus zweymal $\frac{1}{4}$ und so weiter.

Das Lied z. B. *Wie, Damon? du beklagest dich etc.* und das: *Der Regen hält noch immer an*, kann auf vielerley Art gesetzt werden, beyde können aufser den gegebenen Exempeln auch in einem Tripeltakt seyn, wie Fig. A. Diese letzte Art im Tripeltakt ist zu Sylbenmaassen

- u | - u | - u etc.

oder:

u | - u | - u | - u | etc.

nicht so gut als die gerade Taktart $\frac{2}{4}$ oder C oder C. Der $\frac{3}{4}$ Takt bey der Ode: *Du kömst: entgegen lauf' ich dir etc.* imgleichen der $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt bey der Ode: *„Lange gönne dies Fes etc.“* sind ganz wohl zu leiden. In jedem Takte ist der Einschnitt in der Hälfte des Takts, nehm-

lich $\frac{3}{4}$ nach dem Niederschlage. Diese Gattung von $\frac{3}{4}$ Takt wenn der Einschnitt nach dem dritten Achttheil fällt, ist die eigentliche Taktart pohnischer Tänze, die von den sogenannten deutschpohnischen Tänzen ganz und gar verschieden sind. Das Karfschensche Lied: *„Sohn Cytherens etc.“* ist das einzige in seiner Art, und ich kenne keines, das sich zum wahren pohnischen besser schickt (^f).

Hiernächst werde ich zeigen:

- 2) welche Bewegung man zu wählen habe, ob dieselbe geschwinde oder langsam seyn müsse.
- 3) welche Gattung von Noten, weil vom Sechzehnthel an, bis zur halben Taktnote der Gang immer ernsthafter und schwerer wird, und eben dadurch sich die Gemüthsbeschaffenheit in dem Sinn des Poeten setzen läßt.
- 4) auf welche Theile eines Taktes oder einer Zeit ein Wort zu stehen komme, weil es so wohl lang als kurz, und auch kurz und lang zugleich gebraucht wird.
- 5) Die Deklamation werde ich den Schulen überlassen, weshalb der Tonkünstler deren Grundsätze nicht lehren darf.
- 6) Das Erheben und Fallenlassen der Stimme. Dieses ist sehr zu empfehlen; kleine Fortschreitungen sind größern vorzuziehen, und der äußerste Grad des Umfangs muß bis auf 10 höchstens 11 Töne ansteigen, weil man sonst ins Lächerliche fallen, und sich über die Grenzen eines guten Redners zu weit hinaussetzen würde (^g).

Wenn

(f) Vom Ausdrücke pohnischer und anderer Nationaltänze und Melodien siehe Hagedorns poetische Werke, 3. Theil, S. VII. Vorber.

(g) Anmerkung. Man hat in Paris die angemessensten Versuche gemacht, die Grenzen einer Rede zu bestimmen. Man wählte einen guten Deklamator und einige Tonkünstler; man ließ von diesen jenes Töne in Noten setzen und bemerkte, daß der Umfang der Stimme des Deklamirers nicht über eine große Terz hinausgegangen, jedoch habe dieser Umfang unendliche Mittelschattirungen gehabt, die man wegen der hier eintretenden Unvollkommenheit eines musikalischen Systems nicht bemerken und zu Papier bringen können, indem man zu denen innerhalb einer Oktave befindlicher

Wenn der Musikus zu einer Musik ohne Text sich selbst einen

Plan machen muß, so ist für ihn der höchste Grad von Bedeutung im Schrei-

12 halben Tönen keine Mitteltöne hat, die die Griechen vielleicht gehabt haben mögen, wenn man das Bewundernswürdige damit zusammen hält, was von der griechischen Musik erzählt wird.

Die Türken haben mit den Tartarn und angränzenden Völkern noch kleinere Theile, als wir bey unsern 12 halben Tönen. Sie sind daher auch gegen unfre Musik unempfindlich, und dieses um so viel mehr, da der Abstand unserer halben Töne gegen die ihrigen schon zu groß ist. Es bleibt daher noch immer eine näher zu erörternde Frage: ob die Türken diejenigen Mitteltöne, welche zwischen unsern halben liegen, durch Noten, Buchstaben oder andere Zeichen bezeichnen? denn man trifft bey den Alten Spuren an, daß sie durch Accente den Worten ihre ihnen eigene Deklamation angewiesen haben. Ist dieses gewiß, so wird man ihnen ein feineres Gefühl als unser gewöhnliches zugestehen können. Im entgegengesetzten Fall müssen sie ungestimmte Ohren, und nichts verhältnißmäßiges von einem angenommenen Grundtone gehabt haben. Das bedenklichste dabey ist nur dieses, daß es, nach unserer Art zu reden, nicht willkührliche, falsche, und unverständliche Töne seyn können, weil eine Nation wie die andere ohne Unterschied eben dieselbigen Töne spielt. In Pohlen, in der Woywodschafft Masuren, Volhynien, Podolien und den karpathischen Gebirgen kann man dergleichen Musik hören; einer spielt wie der andere mit den ähnlichen Mitteltönen, und das Wunderbarste dabey ist besonders dieses, daß ein jeder von den Landsleuten auf ähnliche Art singet. Ich habe mir oft Mühe gegeben, dieses alles zu verstehen und zu Papiere zu bringen, allein es war vergeblich. Hätten indeffen diese Nationen einen sichern Grund, unsere Musik der ihrigen nachzusetzen, so könnte man den Griechen wegen ihres enharmonischen Geschlechts leicht Glauben beymessen, weil sich daraus, und daß sie viele Töne innerhalb einer Oktave hätten, schliessen ließe, daß sie auch mehrere Harmonien wie wir haben müßten.

Damit man sich indeffen von der Möglichkeit jener mehrern halben Töne, als unser jetziges musikalisches System vermag, überzeugen könne, will ich nur dieses bemerken.

Wenn man der von uns angenommenen Oktave und zwar jeglichem Ton derselben das Verhältniß 4: 7 hinzufügte, so wäre unsere Oktave dadurch um 12 Töne bereichert; denn es ist gewiß, und jedes gute Gehör fühlt es, daß die Terz, welche sich zum angenommenen Grundton wie 6: 7 verhält, die kleinste Konsonanz sey.

Man mache nur einen Versuch bey dem sonst so sehr verhassten verminderten Dreyklang folgendergestalt:

5 e, 6 g, 7 i oder unser b,

so wird man finden, daß dieser Akkord sehr wohlklingend und zärtlich ist; da
Kirnbergers Oden.

hingegen, wenn man statt des vorigen i unser b (welches sich zum Grundton wie 32: 45 verhält) nimmt, es dissonirend wird, und eine Resolution verlangt.

Man kann ferner einen Versuch mit folgender Harmonie machen, als Fig. B et C.

Beym ersten Fall erwartet das Gehör nach dem verminderten Dreyklang den A dur - Akkord als Oberdominantenakkord vom weichen Dreyklang D, und man fühlt zu diesem verminderten Dreyklang den Grundton E; dagegen im zweyten Fall bey dem Verhältniß 45: 64, der verminderte Dreyklang dem Gehör unausstehlich ist; denn das b klingt als Septime von C: dieses fühlt jeder empfindsame Musikus. Das b verlangt daher alle Eigenschaften der wesentlichen Septime, und nach dem C Akkord den Akkord von F dur.

Ob sich übrigens die Töne eines guten Redners bis auf eine große Terz einschränken lassen, das kann ich, ohne dadurch jenem Pariser Versuch Abbruch zu thun, nicht sicher behaupten; denn ich habe selbst bemerkt, daß die besten Redner ihre Stimme unvermerkt 6 bis 8 Töne erhoben haben, und wenn man im gemeinen Leben auf Menschen, die sich in heftiger Leidenschaft befinden, aufmerksam ist, so findet man, daß diese sehr oft die Oktave überschreiten. Aus diesen Bemerkungen folget, in Vergleichung der Redekunst mit der Musik, wenigstens so viel, daß die Regel: „Ahme die Natur nach, dem Komponisten, wenn man ihn dem Redner entgegengesetzt, nicht zu empfehlen sey; die Musik verlöre dadurch offenbar ihr Eigenthümliches, wäre der Redekunst untergeordnet, und hörte auf eine eigene Kunst, eine Schöpferin ihrer eigenen Töne zu seyn. Es ist auch ein anderes, reden, beten, lesen; und ein anderes wiederum, singen. Der Mensch drückt, (wie ich bereits oben bemerkt habe) seine Empfindungen durch Gesang aus, der weder mit der Rede noch dem Gebet Gemeinschaft hat. Dies geschieht auf das lebhafteste und deutlichste mit oder ohne untergelegten Text, und diese Melodien und Bewegungen des Zeitmaasses charakterisiren eine Nation vor der andern, und daher entstehen charakteristische Gesänge oder Tänze.

Vollkommene pantomimische Bewegungen des menschlichen Körpers geben für sich allein Zeichen der Charakter der Menschen ab; eben so wird es sich auch wohl bey der Redekunst verhalten; und eben so ist es mit der Musik für sich allein beschaffen: wird aber Musik und Tanz vereinigt, so entstehet etwas vollkommeneres; das Vollkommenste aber durch Musik und Poesie, und diese Vollkommenheit wird mit Deutlichkeit gekrönt, wenn Poesie, Musik und Tanz zur Einheit gebracht werden, wo alsdann das höchste Vergnügen entstehet, dessen ein empfindender Zuschauer immer fähig ist. Da nun der Musikus selbst Schöpfer seiner eigenen Töne und der dazu gehörigen Harmonien seyn muß, ohne sich vom Redner oder Poeten binden zu lassen: so wird die

B

Musik

Schreiben vorhanden; hat er hingegen über Prose oder Reime Musik zu setzen: so siehet er beynahe beym Durchlesen die besten Töne zu seiner Absicht: hiebey ist der Komponist also dem Poeten untergeordnet, indem er in allen Stücken nur sein Augenmerk auf die Verse oder Prose haben darf. Hier ist der Poet Schöpfer und der Musikus ganz eingeschränkt und untergeordnet (^h).

7) Will ich noch mit wenigen anzeigen, auf welche Taktzeiten eines geraden oder ungeraden Taktes, lange oder kurze Sylben zu stehen kommen müssen.

Der Komponist braucht wie der Dichter ein und eben dasselbe Wort bald kurz bald lang; aus diesem Grunde ist einigen ungewöhnlichen Sylbenmaassen die Skansion beygefüget worden.

Der gerade $\frac{4}{4}$ Takt hat folgende Eigenschaften. Er hat 4 Taktzeiten, die deshalb auch wieder Noten heißen. Die erste Zeit ist lang;

Musik um so schwerer, wenn der Vorwurf ihrer Beschäftigung darauf gerichtet ist, ohne zugefesselte Worte Leidenschaften auszudrücken, als wozu die Wahl der Harmonie in tiefen und hohen Tönen, die Deklamation der Empfindungen, verbunden mit dem schicklichsten Rhythmus, das Wesentlichste beyträgt. Man sehe hievon die Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1sten Bandes 2tes Stück, Seite 216 und 219, woselbst es heißet: „der Komponist könne Freude und Traurigkeit bloß durch Kenntniß und rechten Gebrauch des Rhythmus ausdrücken.“ Wie weit hier aber der Gebrauch des Rhythmus getrieben sey, läßt sich schon daraus abnehmen, indem alsdann, nach eben der Lehre, Kämmen, Kratzen, von eben der Wirkung wären. Die Musik ist also ein für sich bestehendes Wesen, und steht mit der Redekunst und Poesie nur in derjenigen Verbindung, in welcher jede Wissenschaft mit der andern steht. Wenn dergleichen Sachen von erfahrenen Komponisten erlernt würden, so würde nicht so viel leeres Gewäch, so viele alltägliche Modekläufeln ohne die geringste Bedeutung zu Markte kommen, und die Welt nicht mit so vielen Konzerten, Sonaten etc. überschwemmet werden, womit die Genies überall herumlaufen. Ich glaube, daß hierin der Grund zu finden sey, warum die Musik, gegen die andern Wissenschaften zu rechnen, auf die niedrigste und verachtungswürdigste Stufe gesetzt wird.

(h) Wenn die Musik das Gedicht ausdrückt, so ist sie Gefellinn;
Wenn sie für sich ihr wenig Allgemeines, so ist sie
Meisterinn zwar; allein nur Schade, daß die Gefellinn
Ueber die Meisterinn ist.

K L O P S T O C K.

die zweyte kurz; die dritte lang und die vierte kurz. Das Gewicht der dritten Zeit ist geringer als das Gewicht der ersten schweren Zeit. Diese Regel kann also zur Richtschnur dienen, wenn man unter lang und lang, kurz und kurz, wegen des mehrern oder wenigern Gewichts und Nachdrucks, einen Unterschied machen will. Z. B. will ich in dem Spruch: „Unser keiner lebt ihm selber etc.“ den Nachdruck auf *keiner* legen: so werde ich im $\frac{4}{4}$ Takt nach der Anweisung bey Fig. D. schreiben müssen; soll hingegen der Nachdruck auf *unser* liegen: so wird der Satz nach Fig. E. zu stehen kommen. Kommen ferner in diesem $\frac{4}{4}$ Takt zwey halbe Taktnoten vor: so ist die erste von zwey Taktzeiten lang, und die zweyte kurz, z. B. in dem Liede Fig. F. Auch ist die dritte Zeit kurz zu gebrauchen, wenn die erste Hälfte des Takts eine halbe Taktnote hat; wie Fig. G. Es kann aber auch nach einer halben Taktnote die dritte Zeit des Takts lang seyn, wie Fig. H. Was ich hier vom verschiedenen Gewichte einer und eben derselben Taktzeit gesagt habe, gilt auch bey noch einmal und zweymal so geschwinden Noten; siehe Fig. I.

Wenn auf eine Taktzeit zwey Achttheil zu stehen kommen, so bleibt zwar das Gewicht auf jeder Taktzeit in der Art, wie es bereits angezeigt worden: allein von jeder Taktzeit erhält das erste Achttheil ein Gewicht gegen das auf ihn folgende Achttheil, so daß man Sylben von Länge darauf setzen kann, und bey jeder Taktzeit ist das zweyte Achttheil kurz; wie Fig. K. L. M. Ferner kommen in der Sapphischen Ode: „*Selig etc.*“ auf der zweyten Zeit zwey Worte: *gleich den* zu stehen, und ungeachtet die zweyte Zeit kurz ist, so wird *gleich* lang und *den* kurz. Eben dieses geschieht in der Ode: „*Als Orpheus die gedämpften etc.*“ gleich im ersten Takte auf der vierten Taktzeit bey *die gedämpften*.

Dieses gilt in allen Taktarten, wo auf einer Zeit zwey oder mehrere Glieder oder Theile einer Zeit vorkommen. Man sieht also hieraus, daß wenn von den vier Taktzeiten auf einer Note der größte Nachdruck zu liegen kommen soll, man die vorhergehende leichte Note, welche die vierte Taktzeit ist, vorweg nehmen und das erste Viertel anschließen oder binden könne, wie Fig. N. et O.

Wenn im geraden $\frac{4}{4}$ Takte zwey Achttheil zu einsylbigen Wörtern kommen, wie bey Fig. P, so machen $\frac{3}{4}$ eine Taktzeit aus, daß also zwey

zwey Achttheilnoten eben dasselbe Gewicht haben, wie die Viertheilnoten; siehe Fig. Q.

Dieses findet auch bey Sechzehnthheil- oder Viertheilnoten im Al-labreve-Takt, wo zwey Viertheilnoten auf eine Taktzeit gehen, seine Anwendung.

Der Singekomponist hat vorzüglich sein Augenmerk darauf zu richten, ob zu jeder Sylbe eine Taktzeit erfordert werde, oder ob auf eine Taktzeit zwey Sylben zu stehen kommen müssen. Im ersten Fall ist der Ausdruck mehr ernsthaft und im letztern weniger, bis zum Komischen. Man findet fogar, so wohl bey Stücken, wo das Komische auf den höchsten Grad getrieben seyn soll, als auch bey einem läppischen Geschnatter, daß alle vier Sechzehnthheile zu einer Taktzeit, als einem Viertheil, ihre eigenen Sylben haben. Dazu gehört nun freylich bey dem Vortrage eine gute Lunge, die nur französischen Acteurs und Actricen eigen ist.

Muster solcher Poesie, wo eine jede Sylbe ihre Taktzeit erfordert, oder wo zwey Sylben auf einer Taktzeit stehen müssen, zeigen in dieser Sammlung sehr auffallend die beyden Stücke, nemlich das erste von Klopstock, wo jedes Wort seine eigene Taktzeit hat: „Was that dir Thor dein Vaterland etc.“, das zweyte von Lessing: „Ob ich morgen leben werde etc.“, wo zwey Worte auf einer Taktzeit stehen. Wem dieses nicht erheblich scheint, der darf zur Bemerkung des Unterschieds nur den geraden $\frac{4}{4}$ Takt bey Klopstock und den C bey Lessing umtauschen.

Ein Stück vom Herrn Schulze (1) wo $\frac{4}{4}$ Takt vorgezeichnet ist, und jedes Wort seine eigene Sechzehnthheilnote hat, ist eines der glücklichsten dieser Gattung, und es würde durch eine andere Art der Behandlung seinen Ausdruck und Güte ganz verlieren. Die Poesie dieses Stücks ist vom Herrn André.

Die Lehre, welche Taktzeiten zu einer langen und kurzen Sylbe gebraucht werden können, läßt sich auch kürzer also fassen: Beym geraden $\frac{4}{4}$ Takt ist die ungerade Zahl eines Takts, er sey $\frac{3}{4}$ oder $\frac{5}{4}$, allemal lang, als 1. 3; und die gerade Zahl als 2 oder 4 von den Taktzeiten kurz.

Die Dauer jeder Taktzeit ist sich ähnlich. Endiget sich dieselbe z. B. im geraden $\frac{4}{4}$ Takt nach 8 Sekunden, so währet eine Zeit davon 2 Sekunden, und dennoch ist die erste und dritte Zeit lang, und die zweyte und vierte kurz. Wollte man Verse von lauter zusammengesetzten | - u - u oder - u - u | - u - u Füßen nehmen, so würden zwar die langen und kurzen Sylben ihre Richtigkeit haben; allein die allzueinförmige wiederholte Bewegung würde dem Gehör endlich ekelhaft werden.

Im Sprechen profaischer Texte und in Gedichten wird auch kein Redner diese gleichförmigen Zeiten beobachten; vielmehr sich an einem und andern Orte nach Beschaffenheit des erforderlichen Nachdrucks eine Taktzeit länger aufhalten, und bey einer andern Gelegenheit einige Sylben und Worte geschwinder lesen, so daß dadurch zwey Sylben oder Worte auf eine Taktzeit fallen; ja es werden wohl gar drey und vier Sylben eine einzige Taktzeit einnehmen. Denn wenn alle Sylben, einfache, doppelte etc. in einem Zeitmaasse recitiret werden, so verlieren Worte von Erheblichkeit an ihrem Gewicht, und unbedeutende Worte werden unverständlich und bekommen zu viel Gewicht. Z. B. diese Sylben:

Als | Orp̄heus die gē | d̄ämpften | S̄aiten etc.

folgen alle nach einander in einem Zeitmaasse. Eben diese Einförmigkeit der Bewegung macht das Lied unangenehm. Daher die Art allerdings den Vorzug behält, wenn die Sylbe Or zwey Taktzeiten einnimmt, damit die Sylbe die gē, welche hier lang, und die folgende Sylbe gē, welche kurz ist, nur eine halbe Taktzeit einnehme, zumal sie dennoch lang bleibet, weil die Sylbe ge die zweyte Hälfte der vierten Taktzeit einnimmt. Siehe das 27ste Lied und Fig. Bb. imgleichen Fig. Cc.

Im geraden $\frac{4}{4}$ Takt fühlt man gemeinlich nach vier Taktzeiten einen kleinen Einschnitt, der Anfang der ersten Taktzeit mag geschehen, in welcher Taktzeit er wolle. Eben daher scheint in dem angeführten Verse die zu viel Gewicht zu haben, und eine Trennung der folgenden Worte zu machen. In dem Exempel bey A ist die dritte Zeit des ersten Takts lang, aber zu lang für den Artikel die. Bey B. ist die dritte Zeit im ersten Takte kurz, weil eine Sylbe vorhergegangen, die zwey Taktzeiten einnimmt: hierauf folgen zur vierten Taktzeit zwey Noten, von welchen die erste lang und die zweyte kurz ist. Die Länge des ersten

(1) Gefänge am Klavier, bey Herr Decker S. 36. eine Romanze.

Achttheils von der 4ten Taktzeit rührt daher, weil die dritte Taktzeit hier kurz gebraucht worden. In einem andern Fall können beide Noten von einer Taktzeit kurz seyn; dieses geschieht mehrentheils alsdann, wenn die vorhergegangene erste oder dritte Taktzeit lang gebraucht worden ist. Siehe Fig. Dd und Ee.

In einer gedritten Taktart ist die erste Zeit lang, die zweyte und dritte kurz, wie Fig. Ff. Die zweyte Taktzeit kann lang werden, wenn der Einschnitt eines Verses oder profaischen Textes nach der ersten Taktzeit vorkömmt. Siehe Fig. Gg. (k).

So viel das Rhythmische anbetrifft, so verstatet mir dieser kleine Raum nicht, mich auch darüber auszubreiten. In meinem Werke über die Kunst des reinen Satzes, und in Sulzers Theorie der schönen Künste ist darüber schon gesprochen. Nur dieses will ich hier bemerken, daß, so wie eine Versart durch eine ihr nicht zukommende Taktart sehr schleppend, unnatürlich und widrig werden kann, eben so auch durch einen unrechten Rhythmus verunstaltet werde, denn dieser kann von 2, 3, 4, oder 6 Takten seyn.

Iede Gattung von Versen hat ihren eigenthümlichen Rhythmus, entweder aus drey oder vier Taktzeiten, welchen ihr die Natur bestimmt, so daß der Rhythmus weder zu lang noch zu kurz werde. Es ist auch mit keiner Mühe verbunden, bey jeder Ode die Anzahl der Takte zu finden. Die von zwey und vier Takten sind mehr als zu wohl bekannt, die von drey Takten kommen in der Gattung von Versen vor: „*Seit mich die Huld des Geschickes etc.*“ Diese Verse würden in einen Rhythmus von zwey oder vier Taktzeiten gebracht, ganz unnatürlich klingen. Eben dieses würde aber auch geschehen, wenn man Verse, welche einen Rhythmus von zwey oder vier Takten natürlich haben, in ungleiche Anzahl der Takte bringen wollte.

Wenn ich bey dem Sylbenmaafse

- u l - u l oder u l - u l - u l -

gesagt, daß man geraden oder ungeraden Takt wählen könne, so versteht es sich von selbst, daß nur eine Gattung die wahre sey. Z. E.

(k) Anmerkung. Diese Gattung von drey Zeiten ist die Chaconnenbewegung, in welcher mit der zweyten Zeit angefangen wird, und der Einschnitt nach einem, zwey oder vier Takten sich endiget; es sey $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ oder $\frac{1}{2}$ Takt.

$\frac{3}{4}$ u l - u u l - u u l etc. α

oder:

$\frac{3}{4}$ - u l - - u l - l etc. β

Der bey α kömmt in dem Liede vor: „*Gewonnen, gewonnen! der Satanas lieget, etc.*“ und der bey β in dem Liede: „*Murre nicht, lieber Christ.*“

Verse, welche Taktarten von drey Zeiten natürlich haben, können sehr leicht in gerader Taktart geschrieben werden; siehe Fig. R. Aus Versen, deren Füße die gerade Taktart natürlich haben, kann man im Gegentheil des vorigen Beyspiels ungeraden Takt nehmen, wie bey Händeln in Alexanders Fest die Arie: „*Der König horcht mit stolzem Ohr etc.*“ imgleichen die darauf folgende: „*Lehret uns den Reihentrunck etc.*“ die auch statt gerader, ungerader $\frac{3}{4}$ Taktart ist.

Der jeder Taktart eigene Charakter macht die schicklichste Auswahl derselben, um des Ausdrucks willen, nothwendig, so daß man bald aus der natürlichen geraden Taktart eine ungerade, bald wiederum aus der ungeraden eine gerade Taktart wählen muß. Von gleicher Nothwendigkeit ist es auch, daß man einen Rhythmus von zwey, drey oder vier Takten unverrückt erhalte. Eine Ausnahme davon findet jedoch unter andern auch alsdann statt, wenn die Verse verändert vorkommen, z. B. bey der Ode: „*Du schlankes flüchtiges Reh etc.*“ wo der erste Rhythmus von drey Takten ist, und sodann einer von zwey Takten erfolgt. In Prosa, als in biblischen Sprüchen oder Psalmen, läßt sich die repetirende Ordnung der Rhythmen nicht allemal erhalten. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der Kenntniß aller Gattungen von Rhythmen. Außer der angeführten Art der zerrütteten Rhythmen, hat man bey ordentlich nach einander folgenden Rhythmen, Rhythmen von 3 oder 4 Takten, wenn man einen Rhythmus um ein Achttheil oder Viertheil, oder gar eine halbe Taktnote eher eintreten läset, als z. B. in der Ode: „*Es sagen mir die Mädchen etc.*“ wo der Rhythmus statt einer Achttheilnote mit einer Viertheilnote anhebt. Er ist hier in jedem Takte auf dem 7ten Achttheil zu Ende, und mit dem 8ten Achttheil fängt der folgende Rhythmus an, statt dessen an verschiedenen Stellen der Rhythmus mit einem ganzen Viertheil vor dem Taktstrich angefangen wird. Diese scheinbare Unordnung in Verrückung des Rhythmus wird dem Ohr öfters angenehmer als eine abgezielte Genauigkeit in Beobachtung desselben, und hier

hier läßt sich vermuthlich eine Uebereinstimmung der Dichtkunst mit der Musik behaupten. Eben daher kann man zuweilen den Rhythmus außer seiner gewöhnlichen Proportion bringen, wenn die Absicht des Komponisten dahin gehet, auf einem Worte insbesondere großen Ausdruck und Gewicht zu legen, z. E. in der Arie vom sel. Graun: „Cesare e Cleopatra, L' ombra amato,“ in welcher Graun den gewöhnlichen Rhythmus Fig. S. verlassen und den Fig. T. angenommen hat. Noch größere Seltenheiten in der Abweichung vom gewöhnlichen Rhythmus trifft man bey diesem Manne in einer andern Arie an, in welcher der Einschnitt, anstatt auf 4 Takte zu fallen, von Anfang bis zu Ende ununterbrochen immer auf 5 Takte fällt ⁽¹⁾. Diese Arie ist aus der Oper Angelica e Medoro, in dieser soll der Einschnitt nach Fig. U. fallen; er fällt aber nach Fig. V. *Hafse* hat dergleichen kühne Sätze häufig in seinen Opernarien, und es ist zu vermuthen, daß er in solcher Gattung von Opernarien Händeln zum Muster genommen hat, bey dessen Compositionen sich auch außer den Opernarien die vortrefflichsten Züge eines vollkommenen Meisters zeigen. Komponisten, welche das Steife nach allen eingeschränkten Schulregeln vollkommen verstehen, können sich durch dergleichen wahre Geniezüge rechtfertigen; diejenigen hingegen, welche das Gewöhnliche nicht erlernen haben, geben die Unrichtigkeit sogleich zu erkennen; was bey jenen just gut angebracht ist, taugt bey diesen nichts. Ehe man sich in dies Feld wagt, solche kühne Sätze ans Licht zu bringen, muß man alle mögliche Rhythmos der Charakter der Nationaltänze zu setzen wissen, daraus alle mögliche Gattungen von Rhythmen und Füßen erlernen: und diese werde ich durch einen Unterricht im Druck herausgeben. In wie weit die Sätze eines *Hafse* solcher

(1) *Anmerkung.* Die Möglichkeit der vom sel. Graun gewählten 5 Takte läßt sich daraus ableiten, daß er anfänglich, anstatt einen Rhythmus von 4 Takten zu nehmen, die ersten vier Noten des ersten Takts ihrem Werthe nach verdoppelt hat, um dem Texte desto mehr Nachdruck zu geben, woraus sich denn begreifen läßt, daß der Rhythmus des sel. Graun kein zusammengesetzter von 3 und 2 oder von 2 und 3 Einschnitten sey. Es kann auch der von mir gesetzte Psalm: So preisen alle Völker etc. S. 126. der 3ten Abtheilung des zweyten Theils der Kunst des reinen Satzes besonders die Stelle und jeder Mund etc. hiemit verglichen werden, wo eben der Grund wie bey dem sel. Graun anzutreffen ist.

Kirnbergers Oden.

Art sind, mögen andere Komponisten beurtheilen. — So viel ist gewiß, daß ein ganz regelmäßiges rhythmisches Stück von allen Zuhörern leicht gefühlt wird und gefällt; aber solche plötzliche Abweichungen, wie ich angezeigt habe, setzen den Zuhörer in eine unerwartete Empfindung, und der Kenner fühlt hier mehrere Schönheit als bey dem einförmigen Rhythmus. Da solchergestalt die angegebenen Abweichungen hinlänglich gerechtfertigt sind, so ist es ein leichtes, dergleichen Sätze im profaischen Texte nach festgesetzten Regeln anzubringen ^(m).

In Ansehung der auf eine Taktzeit fallenden Sylben ist wohl zu unterscheiden: ob zu einer Sylbe zwey, oder ob zu derselben nur eine Taktzeit erfordert wird. In jenem Fall wird ein dergleichen einsylbiges Wort bey dem Singen zweysylbig fürs Gehör; als *mich* wird *mihig*; *dich* *dihig*; *sich* *sihig* u. s. f. weil hier der Vokal *i* kurz ist; in diesem Fall hingegen, wenn das *i* natürlich lang ist, will es mit Behutsamkeit gedehnt seyn, weil es sonst zum Gesang unbequem und überdem unverständlich ist. Eben so verhält es sich mit dem *u*; hingegen die Vokale *a*, *e*, und *o*, können eine willkührliche Zeit einnehmen.

Mit einsylbigen Worten, welche keine zwey Taktzeiten vertragen, sind die Singfachen elender und unwissender Komponisten häufig überladen, und ein richtig fühlender Zuhörer foltert bey dem Zuhören solcher einsylbigen Worte sein Gehör. Ein Uebel, das der Deutsche von dem Franzosen nachgeahmt hat ⁽ⁿ⁾.

Eine lange Sylbe kann gefetzt werden, wenn die dritte Taktzeit eines Tripeltaktes aus zwey Gliedern bestehet, so daß durch die zweyte kurze Note der dritten Taktzeit die erste Note so ein Gewicht erhält, daß man alle lange Sylben dazu setzen kann; als im Exempel Fig. W.

Vom

(m) *Anmerkung.* Von der Kraft des Rhythmus siehe Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste S. 16. Zu verzeihen aber ist es, wenn alle Vorzüge der übrigen Eigenschaften eines musikalischen Stücks hier der Pauke und Trompete beygelegt werden; denn aus dieser unrecht verstandenen Meynung bedienen sich die so genannten Genies schon jetzt zu ihren Compositionen der Heerpauken, so wie sie sich vielleicht in der Folge zu ihren musikalischen Aufführungen 36pfündiger Kanonen bedienen werden.

(n) Von den verschiedenen Arten der Sylbenmaasse siehe Salomon von Til Dicht-Sing- und Spielkunst S. 46.

Vom ungeraden Takte, als $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ etc. ist eben so wie im geraden Takte die erste Zeit lang, die dritte kurz; die mittlere aber kann lang und kurz gebraucht werden; als im Exemp. Fig. X. Hingegen kann die mittlere Note kurz seyn; als im Exemp. Fig. Y. Die kleinern Theile oder Glieder einer Taktzeit, werden eben so wie im geraden Takt behandelt.

Ferner verdienet es Aufmerksamkeit, ob man einen Takt von vier Zeiten oder von zwey Zeiten zu wählen habe, oder aber einen $\frac{3}{4}$ Takt aus einem zusammengesetzten Takt von zwey Zeiten. Letzterer schickt sich am besten, wenn der Poet die Strophe weiblich geschlossen hat, so daß die letzte, als die kurze Sylbe, jußt in die Mitte des $\frac{3}{4}$ Takts fällt.

Eben dieses gilt auch im ungeraden Takt, wenn man weiblich schliessen will, daß man nemlich $\frac{5}{4}$ Takt aus zwey zusammengesetzten $\frac{3}{4}$ Takten nimmt, wodurch ein Komponist doch einen förmlichen Schluss erhält, der beynahe eben so fühlbar wird, wie er sich im Niederschlage zur ersten Taktzeit fühlen läßt.

Höchst falsch wird hingegen eine Schlussnote auf der letzten Zeit eines Takts angebracht, es mag die Taktart seyn, welche sie will.

$\frac{1}{8}$ Takt ist als ein geborner gerader $\frac{1}{4}$ Takt zu betrachten; zusammengesetzt ist er aus zweymal $\frac{1}{8}$.

Ein aus $\frac{3}{8}$ Noten zusammengesetzter Takt von vier Zeiten kann nicht vorkommen, welcher so beschaffen wäre, daß man auf die zweyte und vierte Taktzeit schliessen könnte.

In Ansehung des Ausdrucks, Deklamation und Affekts einer Melodie ist das verschiedene Verfahren der Komponisten nicht zu übergehen. Viele Komponisten drücken ihre Melodie zu einer Ode einzig und allein auf der ersten Strophe nach Möglichkeit aus, so wohl in Ansehung der Deklamation, als auch in Ansehung des in der ersten Strophe liegenden Affekts: allein dieses Verfahren ist um deswillen verwerflich, weil sich Oden finden, in welchen die Deklamation einer Strophe sich ganz anders wie die Deklamation der andern verhält, z. B. die Ode, welche ich gesehen habe, da in der ersten Strophe ein Geläut vom Kirchthurm herabkömmt, welches der Komponist ganz vermeyntlich mahlerisch ausgedrückt hatte, lief in andere Strophen vom höchsten bis zum niedrig-

sten Ton, wo doch nach jener pedantischen Art gerade das Gegentheil, das Hinaufklettern vom tiefsten zum höchsten Ton, hätte gesetzt werden müssen.

Findet sich in der ersten oder einer andern Strophe ein Ruhepunkt oder ein Fragezeichen, als welches durch Töne am leichtesten, deutlich und fühlbar gemacht werden kann, und hingegen in andern Strophen, statt jener Zeichen der Rede, nur ein Komma oder vielleicht der Text gar zerrissen: so muß die Einrichtung im Satze so künstlich geschehen, daß die Melodie entweder unbedeutender eingerichtet werde, oder die beygefügte Grundstimme den völligen Ruhepunkt schwäche. Eben so aber auch, wenn es in einer Strophe bergan, und in der andern bergab gehet. Man setzet in unsern Tagen auch viele Modemelodiechen zusammen. Diese sind von der Art, daß der Zuhörer schon im voraus weiß, was er mit zu brummen hat. Ich habe daher unter No. XXIX. dieser Oden das Lied: „*Ich folge dem Schicksal und bleibe zufrieden etc.*“ aus lauter Modemelodiechen und einförmigen Einschnitten zusammengesetzt. Ich bin aber weit entfernt, dieses als ein Muster zur Nachahmung zu empfehlen. Dergleichen Schreibart schickt sich nur für die niedrigste Klasse von Leuten; das angeführte Lied vertritt daher hier nur die Stelle eines Beyspiels des verdorbenen melodischen Geschmacks. Wenn indessen dergleichen Schreibart der Vorwurf des Komponisten ist, wenn der Dichter ihn mit solchen kleinen Einschnitten in Verlegenheit setzet, so nimmt er seine Zuflucht zu den beständigen Einschnitten mit $\frac{5}{4}$, welche allen Liedern eine solche Einförmigkeit geben, daß kein Liederschreiber vom andern zu unterscheiden ist, und alle Stücke ohne Ausdruck lassen. Diese Einförmigkeit jedoch in etwas zu bemänteln, thut der Komponist im ersten Verse der ersten Strophe des angeführten Liedes am besten, wenn er in der Melodie das erste Komma nach *Schicksal* nicht ausdrückt, sondern den ersten Vers gerade durch ohne Einschnitt in der Mitte setzet, auch mit dem zweyten Verse eben so verfährt. Der Kontrast einer Tonart gegen die andere in Absicht der Melodie ist im Liede No. LI. geschildert. Dieses Lied ist hier aus dem C mol zur Hälfte, zur andern Hälfte aber aus C dur gesetzt. Der Uebergang von C mol nach C dur ist zu abstechend, daher wird die C dur Tonart besser eine Quarte tiefer genommen und ins G dur transponiret werden, damit es nicht aus dem

ganz traurigen C mol ins muntere und fröhliche C dur übergehe. Es ist auch das C mol und G dur der wahren Temperatur näher verwandt, als C mol und C dur wegen der ihnen zukommenden Modulationen.

Es ist auch unrecht, bey dem Ausdruck des Affekts, einer oder der andern Strophe allein zu folgen, man muß vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zum Grunde legen, weil der Affekt einer und der andern Strophe himmelweit verschieden seyn können. Z. B. In dem Text *an meinen Schimmel*, werden in der 4ten Strophe die besten und tröstlichsten Worte vom Schimmel gesagt; hingegen in der 5ten Strophe die zornigsten und drohendsten Worte ausgestossen.

Iede Ode muß durch die Melodie allein, ohne eine andere Stimme anzunehmen, die Tonart sogleich fühlen lassen, aus welcher ein Stück gesetzt ist. Wenn z. B. die Fig. Z. angegebenen Töne die ersten einer Ode oder eines Liedes wären, (als mit welchen Grundharmonien sich elende Komponisten seit langen Jahren in Italien und Deutschland beholfen haben,) alsdann würde niemand zweifeln, daß diese Töne der Tonart C dur zugehörten. Bey * sind eben dieselbigen Töne zur Melodie genommen; welche also keine andere als die C dur Tonart sicher fühlen lassen.

Wie ungeschicklich würde es hingegen seyn, wenn die Melodie Fig. Aa. zum Anfange eines Liedes zur F dur Tonart gehören sollte? Denn diese Töne lassen ohne Grundstimme die Tonart F dur gar nicht bemerken, überdem ist der Gesang erbärmlich.

Man schreibt und schreyet ja jetzt in allen herauskommenden musikalischen Aufsätzen von Melodie, Deklamation und Ausdruck. Gott erbarme sich, wenn dieses ein Muster seyn soll!

Das dritte der oben festgesetzten Hauptstücke in Bestimmung des Affekts durch Gesang ist die Melodie. Diese will im erhabenen Gesange symmetrisch richtig seyn, und läßt kein Gemenge gerathener und mißlungener Einfälle zu; sie will außer ihren vorangeschickten Erfordernissen ihre angemessene jeder Tonart eigene Ausweichungen haben, wovon ich in meiner Kunst des reinen Satzes vorfätzlich gehandelt habe. Eine richtig gewählte Tonart bestimmt schon an und für sich ohne Text den Charakter des Stücks und eine gute Modulation thut dabey ganz vorzügliche Wirkungen: sie giebt kleinen Fehlern, die in manchen

Strophen wegen der Deklamation entstehen, eine Bedeckung und besondere Güte. Viele der alten Kirchenlieder bekräftigen diese Wahrheiten und selbst die gelehrtesten Komponisten fühlen die Schwierigkeiten, eine vernünftige Melodie zu einem geistlichen Liede zum Gebrauch der Kirche zu machen.

Es lassen sich auch zu einer und eben derselben Melodie viele veränderte Bässe setzen, und zu einem Gesange verschiedene Tonarten nehmen, als z. B. die Melodie des Liedes: *Herzlich thut mich verlangen etc.* ist folgende:



Sie kann gleich bey dem Anfange mit E, C und A angefangen werden. Der Anfang mit E giebt die Phrygische, der mit C die Ionische, und der mit A die Aeolische Tonart.

Das vierte Hauptstück endlich ist der Vortrag. Dieser will, nach Beschaffenheit des erwählten Gegenstandes, bald mit starker bald mit schwacher Stimme ausgezeichnet seyn, je nachdem der Vorwurf des Ausdrucks entweder Lebhaftigkeit, Freude, Stolz, Zorn etc. oder Liebe, Sanftmuth, Klage und Verzweiflung ist.

Die Stärke und Schwäche eines Tones kann man aus folgenden erkennen: nemlich, wie die Stelle eines Verses beschaffen, worauf sie fallen soll; ferner, ob die Verse in gerader oder ungerader Taktart sind; ob der gerade oder ungerade Takt ein geborner oder ein zusammengesetzter Takt ist, und ob eine Note im regulären oder irregulären Durchgange vorkömmt (°).

C 2

chen

(o) Anmerkung. Die Regel, daß die erste Note eines Stücks allemal stark seyn müsse, ist um so falsch, weil so wohl ein jeder Nationaltanz schon den schweren und leichten Vortrag bestimmt, als auch eine jede Melodie schon den Ausdruck der Leidenschaft bald erhebt bald fallen läßt. So tritt z. E. bey dem 5ten Liede der Einschnitt bey dem zweyten Achttheil der ersten Taktzeit ein, und nach dem ersten Achttheil jeder folgenden Taktzeit endiget sich derselbe.

So wohl der Vortrag als die Takttheile eines Textes sind verschieden. Diese Verschiedenheit bezeichneten im Alterthum geschickte Sänger selbst, und daher hatten auch die Komponisten nicht nöthig die Taktstriche anzuzeigen. So wenig man denn auch in jenem güldenen Zeitalter von dem gewaltsamen

Takt-

chen Diffonanzen läßt sich die Stärke und Schwäche des Tons nicht bestimmen, weil beyde auf jede Taktzeit zu stehen kommen können; imgleichen weil bey den zufälligen Diffonanzen, im strengen schweren Styl betrachtet, die Präparation ihnen entweder gleich oder noch von größerer Dauer ist, im freyen Styl hingegen die Präparation kürzer als die zufälligen Diffonanzen seyn kann.

Ich will diese Abhandlung mit einer Betrachtung schliessen, welche für die Komposition von der äußersten Wichtigkeit ist.

In unfern Zeiten glaubt jedermann komponiren und Lehrbücher von der Musik schreiben zu können. Man schämt sich zu sagen, daß man mündlichen Unterricht in der Komposition gehabt, oder ein musikalisches Lehrbuch gelesen habe; kurz, alles, was man nicht weiß, nennt man Pedanterie (p). Dies Schickfal haben insonderheit

- 1) die Tonarten der Alten,
- 2) der doppelte Kontrapunkt,
- 3) die Nationaltänze und fogar
- 4) Die Taktarten.

Jeder gute Komponist ist überzeugt, von wie vieler Wichtigkeit die Kenntniß der alten Tonarten sey, daß eine vor der andern eine andere Leidenschaft im Menschen rege mache, und daß dazu die jeder Tonart zugehörigen Harmonien eine vorzügliche Kraft äußern.

Es ist bekannt, daß jede Nation ihre eigene Tonart hatte, und Komponisten, welche deren Wirkungen kannten, wählten solche, die

Takt schlagen was wufste, das dem Sänger nicht nur Tort thut, sondern auch den Lully, den so viele Deutsche leider verehren, das Leben kostete, Crit. Mus. T. I. pag. 183.

An jener wahren Regel haben sich sonst alle gute Komponisten gebunden und das Crescendo und Diminuendo ausgeübt, ohne dadurch sich als Riesen in der Tonkunst ausgegeben zu haben, und ohne damit in der Art ins Lächerliche gefallen zu seyn, als es in unfern Tagen mit den Extremen dem Pianissimo und Fortissimo geschieht.

(p) *An die Verächter der Regel.*

Ihr scheltet auf die Kultur,

Weil's Kultivirerey

Auch giebt; und merkt nicht, daß selbst diese besser sey,

Als eure dumme Natur.

K L O P S T O C K.

Seite 110. Hamburger Musenalmanach 1781.

dem Charakter des Stücks angemessen waren (q). Ohne Kenntniß der alten Tonarten wird die Mannichfaltigkeit der Melodien und Harmonien in zu enge Gränzen eingeschlossen. Dieses alles kann man den Sachen heutiger Modekomponisten leicht ansehen, welche nur von der ionischen und äolischen Tonart wissen wollen.

Aus der Anwendung des doppelten Kontrapunkts weiß man, welche Mannichfaltigkeit aus den Umkehrungen entsteht, welchen Nutzen der Kontrapunkt in der Oktave zur Kenntniß der Harmonie hat, und daß man vermittelst desselben eine Harmonie, sie sey konsonirend oder dissonirend, mit Bequemlichkeit auf ihren Grundton zurückführen kann.

Mit welcher Stirne sich alle mögliche uns bekannte Nationaltänze verwerfen lassen, deshalb beziehe ich mich auf die in dieser Abhandlung bereits angezeigten Gründe.

Endlich scheint vielen die Unterscheidung der Taktarten lächerlich, ungeachtet doch, der Natur gemäß, seit den ältesten Zeiten, dem langsamen Gange so wohl als dem geschwinden, die ihm zugehörige Zeit vorgeschrieben ist. Denn, wenn einerley Zeiten in einem Takte vorkommen, so ist der C Takt von zwey Zeiten gegen den von $\frac{3}{4}$ ganz verschieden. Iener wegen seiner gewichtvollen langsamen Bewegungen zu geistlichen Gefängen erbaulich; dieser hingegen wegen seines leichten und geschwinden Ganges zum Muntern bis zum Komischen schicklich. Dem Irrthum, der Unwissenheit solcher klugen Herren ist es daher zuzuschreiben, wenn sie erhabene Gefänge z. E. die, so an Gott gerichtet sind, im $\frac{3}{4}$ Takt, und läppische Sachen, worinnen Sechzehnthelle auch wohl Zwey und dreysigtheile vorkommen, im C Takt setzen; nicht zu gedenken, daß die Exekutirung solcher Sachen mit Unmöglichkeiten umgeben ist. Jeder Nationaltanz hat seine eigene Bewegung, sein eigenes Zeitmaß, seine verschiedenen Arten von Gliedern einer Taktzeit, welche bey dem Dichter auf eben die Art vorkommen (r).

Nicht

(q) *Anmerkung.* Man kann hierüber Dr. Brow's Betrachtung über die Musik S. 136. nachlesen, woselbst er der dorischen Tonart gedenket, welche ganz unser D moll mit der großen Sexte H. gewesen. Dies bestätigen so wohl die katholischen als protestantischen Kirchen in ihren Gefängen.

(r) Brow'n S. 92. bis 98.

Nicht jeder Nationaltanz, welcher seine eigenen zusammengesetzten geltenden Noten und Zeitmaafs hat, behält dieselbigen Noten und Zeitmaafs immer bey. Denn wenn ein Stück nicht zum Tanz bestimmt ist, so kann man die Bewegung lebhafter vorgetragen verlangen. Allein das kömmt öfters vor, wenn ein geschwinderes Tempo verlangt wird, daß der $\frac{3}{4}$ Takt nicht durch C Takt im schweren langsamen Zeitmaafs ver-

standen werde; daß aber der C Takt im geschwindern Tempo wie im $\frac{3}{4}$ Takt seyn soll, jedoch mit dem Unterschiede, daß der Vortrag im C Takt schwerer wird, weil sonst kein Unterschied zwischen einem $\frac{3}{4}$ Takt und einem geschwinden C Takt zu erfinden wäre, welche alle beyde zu einem Takt zwey Zeiten haben.

Nachtrag

zu der Abhandlung vom Gefange.

Ich will hier noch einiger besonderer Meynungen gedenken.

Die erste, es lasse sich alles in Musik setzen.

Ich halte diese für eine prahlerische Marktschreyerey. Das gebe ich zu, daß dem Komponisten bey Ueberlesung eines poetischen oder profaischen Textes die Noten gleich vor Augen stehen, und er kaum die Zeit abwarten könne, bis sie zu Papier gebracht sind. Allein die Richtigkeit des Gefanges und des Satzes Reinigkeit wird keinem Komponisten als ein großes Verdienst angerechnet, weil beyde Stücke ein jeder Mensch durch gründlichen Unterricht erlernen kann, und Komponisten, die diese Stücke nicht inne haben, für keine Komponisten zu achten sind. Der Text kann ferner recht skandirt und deklamirt seyn, dieses alles zusammen genommen aber, giebt einem Texte noch immer keine solche Melodie, die dem Charakter des Inhalts vollkommen gemäß ist. Nur wahren Genies ist es vorbehalten, mit Ausdruck zu schreiben, und dennoch wird selbst von diesen ein Komponist für den andern den Sinn des Dichters mehr oder weniger erreichen, weil jeder Komponist sein angebornes Temperament niemals ganz verstecken kann und er immer für diese oder jene Leidenschaft mehr eingenommen ist. Es giebt Texte, deren melodische Einrichtung, Taktart, Bewegung und Ausdruck sich augenblicklich bey dem ersten Uebersehen fassen läßt; es giebt aber auch Texte, deren Plan erst durch vieles Nachdenken gefunden werden muß: ist aber dieser einmal entdeckt, so ist es so gut als wenn das Stück schon fertig wäre, und der Komponist darf in diesem Fall nicht lange nach den Noten suchen. Diese Mühe giebt sich der Komponist

Kirnbergers Oden.

noch gerne, und ein Stück, welches mühsam durchgedacht werden muß, ist einem Komponisten noch lieber, als die schönsten Sachen, die ihm keine Mühe gemacht haben. Er ist damit zufrieden, daß dergleichen durchgedachte Stücke sich lange bey dem Kenner erhalten, weil die Schönheiten desselben nicht gleich alle bemerkt werden, und sich erst nach mehrmaligem Anhören entwickeln.

Der Unbequemlichkeiten, welche Texte in Prosa haben, habe ich schon erwähnt, weil nemlich die Rhythmen für die Kunst so unordentlich und vielfältig fallen. Einen Vorrath guter profaischer Texte trifft man in der Bibel, besonders in den Psalmen'an, und welche Eigenschaften ein guter profaischer Text zur Musik haben müsse, darüber kann man mit Nutzen den Abt Du Bois im ersten Theil seiner kritischen Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey Seite 312. nachlesen. Der Komponist braucht bey Texten aller Art die Maxime, daß er Reime wie Prosa, und Prosa wie Reime behandelt.

Die zweyte Meinung ist diese: daß die alten griechischen Melodien verloren gegangen.

Es läßt sich über die griechische Musik nichts mit Zuverlässigkeit sagen, gleichwohl sind die Traditionen aller Schriftsteller über diesen Gegenstand die nemlichen, und man kann daraus nichts entscheidendes ableiten. Das scheint mir indessen höchst wahrscheinlich, daß wir die alten griechischen Lieder noch bis auf den heutigen Tag in ihren Melodien haben, denn Luther behielt die katholischen Melodien bey, und legte den Melodien, mit Weglassung des lateinischen Textes, deutsche Texte

D

unter:

unter: wer will es nun mit Gründen verneinen, daß die Katholiken ihre Melodien nicht auf die nehmliche Art von den Heiden entlehnet haben, wie Luther zu seinen Texten zur Zeit der Reformation katholische Melodien nahm? Daß aber dieses vom Luther wirklich geschehen, siehet man noch aus den römischen Breviariis (*), worinn die Gregorianischen Choräle annoch aufbehalten sind.

Die diesen alten Kirchengesängen eigene Simplizität und Schönheit, welche noch in den spätesten Zeiten Bewunderer finden wird, ist nun darinn zu suchen: daß diese Melodien so deklamirt sind, wie eine Rede deklamirt werden muß, wenn sie die verlangte Wirkung hervorbringen soll, und in so fern bleiben sie immer ein höchst nachahmungswürdiges Ueberbleibsel des Alterthums. Sie bestehen in Gesängen zum Lobe der Götter und der Vorfahren, die durch Tugend und Heldenthaten sich ver-

(*) *Anmerkung.* Ein Breviarium ist eigentlich ein mit Melodien versehenes Choral-(geistliches Lieder-)buch. Die Breviaria der Alten sind den protestantischen Choralbüchern um deswillen vorzuziehen, weil sie, ihrer Schönheiten im Druck und Papier nicht zu gedenken, die Melodien so unverändert und unverstümmelt enthalten, als Gregorian sie gestiftet hat. Von diesen hat man noch im ganzen römischen Reiche treue Copien. Bey den Lutheranern hingegen sind die Melodien fast in allen Reichen und Städten, ja gar in allen Kirchen verschieden, jeder Landsmann singet nach der Landes-Städte- und Kirchenart, dadurch entsteht denn natürlich ein den Gottesdienst ganz verunstaltender Gesang in Kirchen. Aus diesen Gründen habe ich dem Herrn Breitkopf in Leipzig die Choräle des unsterblichen Johann Seb. Bachs zum Druck übergeben, und denke durch die Einführung dieses Choralbuchs den verstümmelten Kirchengesang wieder herzustellen, und dieses Bachische Werk für uns und unsere Nachkommen zur Vervollkommnung der gottesdienstlichen Pracht gemeinnützig zu erhalten, und auf der andern Seite die darinn überall glücklich angebrachten Kunstgriffe der Komposition den Musikfreunden mitzutheilen.

ewigten. Sie haben sich erhalten, weil auf ihre Verfälschung harte Strafen und Landesverweisungen standen. Nachher als sich Musik und Poesie trennte, und jene über diese mit ihrer Fülle der Kunst hervorragte, sind allerdings schätzbare Entdeckungen zur Kunst hinzugekommen, allein jene alten Kirchengesänge thun dennoch bey den prachtvollsten Musikern das ihrige, und Joh. Seb. Bach hat sie bey Recitativen buchstäblich beybehalten. Ich habe diese Gedanken öfters Leuten, die mich besucht haben, mitgetheilet, und finde, daß sie sogar in musikalischen Chartequen die ich gar nicht nennen mag und kann, verstümmelt gedruckt sind, deshalb hielt ich mich verbunden, meine Meynung hier selbst zu sagen und werde sie bey mehrerer Bequemlichkeit weitläufiger ausführen.

Die dritte Meynung: daß man in der Geschichte die Zahl der Musikanten zum Gottesdienst im Tempel Salomonis zur Ungebühr erhöhe. Ich halte auch diese Meynung für unwahrscheinlich, wenn ich sie mit dem geschichtsmäßigen Hergang vergleiche. Es ist wahrscheinlich, daß auch zu Salomons Zeiten die Gesänge bestimmt gewesen sind nach der Beschaffenheit der Stämme Juda, Benjamin u. f. w., ferner, daß, wenn alle diese Stämme zusammengekommen, bey dem unter allen versammelten Nationen gefeyerten Ostern alle Sänger und Instrumentisten gesungen, sich abgewechselt und wieder vereinigt haben. Dazu können immer einige hundert Musikdirectoren gehört haben, die aber nicht Komponisten in der von uns angenommenen Bedeutung des Worts waren: und daß diese hundert Directoren viele tausend Sänger und Instrumentisten geführt, ist aus der Idee des Osterfestes, aus der großen Anzahl der zum Tempel Salomons gewallfahrten Stämme, höchst wahrscheinlich. Marcelli führt in seinen gedruckten Psalmen noch Melodien der ältesten Zeiten der Griechen und des Stammes Juda von Salomons Zeiten an.



Musikalische Tabelle.



Fig. A.

Wie, Da - mon? du be - kla - gest dich, dafs du weit stär - ker liebst als ich.

Fig. B. $\frac{5^{\text{tr}}}{3}$ * Fig. C. $\frac{5^{\text{tr}}}{3}$ $\frac{6^{\text{tr}}}{3}$ Fig. D. = Fig. E. =

6:7 die kleine Terz vom \bar{g} 27:32 die kleine Terz vom \bar{g} . Un - ser kei - ner lebt ihm sel - ber etc. Un - ser kei - ner lebt ihm sel - ber

Fig. F. = Fig. G. = oder = Fig. H. =

Lo - bet Gott ihr sei - ne Kin - der etc. Lo - bet den Her - ren und prei - set ihn ihr Völ - ker Völ - ker Herr un - ser Gott

Fig. I. etc. etc. Fig. K. = Fig. L. Fig. M.

Laf - set uns mit Freu - den sin - gen etc. Laf - set uns mit Freu - den sin - gen etc.

Fig. N. Fig. O. Fig. P.

Da - rum fürch - ten wir uns nicht Da - rum fürch - ten wir uns nicht etc. Ie - su, du mein Trost und Le - ben etc.

Fig. Q. Fig. R. Fig. S.

Ie - su, du mein Trost und Leben etc. Ge - won - nen, ge - won - nen, der Sa - ta - nas lie - get. Lombraa - ma - to del mio spo - fo

Fig. T.

Fig. U.

Lom - braa - ma - to etc. Non vè la n'ell' a - re - na del Cau - ca - so cru - de - le, etc.

Fig. V.

Fig. W.

Fig. X.

Non vè la n'ell' a - re - na del Cau - ca - so cru - de - le Gott ist un - sre Hofnung und Stär - ke etc. Murre nicht, lie - ber Christ,

Fig. Y.

Fig. Z.

Lo - bet den Her - ren, denn er ist sehr freundlich etc.

Fig. Aa.

Fig. Bb.

Fig. Cc.

Fig. Dd. etc. oder

etc.

Als Or - pheus die ge - dämpften Sai - ten Als Or - pheus die ge - dämpften Sai - ten jeg - li - cher

Fig. Ee.

Fig. Ff.

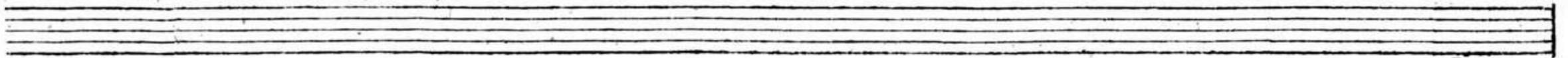
Lan - ge gön - ne dies Fest Ich fol - ge dem Schick - fal, und blei - be zu - frie - den. Ich fol - ge dem Schick - fal, und blei - be zu - frie - den.

Fig. Gg.

oder

oder

Mur - re nicht, lie - ber Christ, trau auf Gott etc. Mur - re nicht etc. Mur - re nicht, lie - ber Christ, trau auf Gott etc.

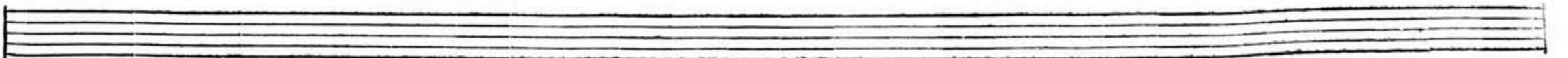
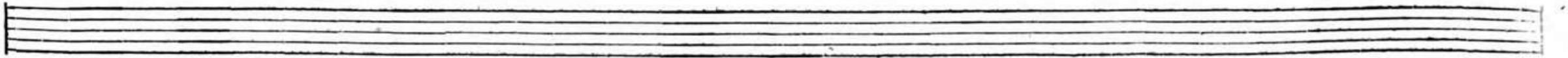
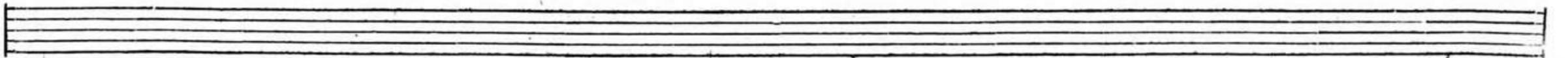
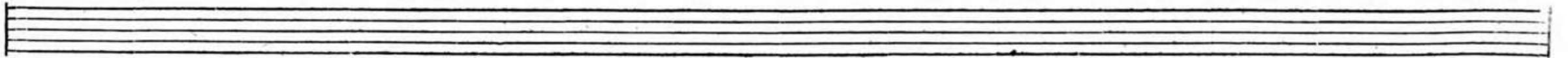


I. Hymne an die Venus.



Ve-nus, all - ge - wal - ti - ge Toch - ter Io - vens, al - ler Her - zen Bän - di - ge - rinn! dir fleh' ich, laß doch mei - ne

See - le nicht un - ter Gram und Kum - mer er - lie - gen. Zie - he mit mir zum Kampf aus.



II. An die Geliebte.



Se - lig, gleich den e - wi - gen Göt - tern, wer — dir ge - gen - ü - ber - fi - - tzend die süß - fen Tö - ne dei - ner



Lip - pen fau - get, und ach! dießs hol - de Lächeln der Lie - - be, dießs hol - de Lächeln der



Lie - - be. Seh ich dießs, so pocht mir das Herz im Bu - fen;



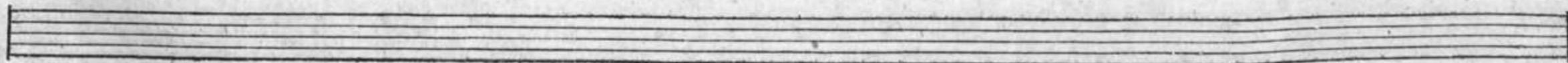
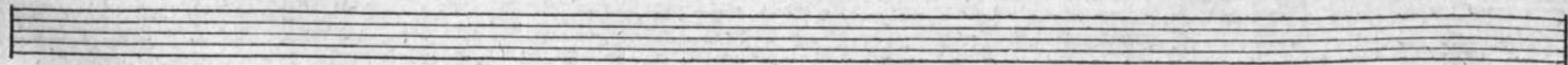
mir er - fückt im Mun - de das Wort, die Zun - ge ist mir — wie ge - läh - met; die

Haut durch - läuft ein plötz - li - ches Feu - er; nichts, nichts mehr fehn die

Au - gen, die Oh - ren brau - fen; kal - ter Schweiß bricht aus; mich er - greift ein Zit - tern;

gleich dem Gra - fe welk' ich da - hin; der A - them fehlt - mir, ich

fter - be.



III. Der zärtliche Liebhaber.



Kla - gend bat ich den May und Som - mer, kla-gend Wie-fe, Hü-gel und Wald, und Sonn und Ve-nus:



Helft mein Mädchen er-bit-ten, dafs es lie-be! dafs es lie-be! Helft mein Mädchen er-bit-ten, dafs es lie-be! Al - le



ga-ben mir freund-li-che Ver-trö-ftung. *May.* Mei-nen Blu-men und Blü-then-will ich fa-gen, dafs sie, bis sie dich



liebt, ver-schlof-fen blei-ben, ver-schlof-fen bleiben. *Sommer.* Mei-ne Hänf-lin-ge, mei-ne Nachti-gal-len fol-len schweigen, fo lan-ge bis sie



Wiese. *Hügel.*

lie-bet. Mit den blitzenden Tro-pfen meines Thaues, blind' ich, bis sie dich liebt, ihr zar - - tes Aeug-lein. Pflückt sie Blümchen auf

Wald.

mir, mein Fel-fenfrauch soll fest sie hal-ten, so lan-ge bis sie lie-bet. Sucht sie, dir zu ent-flie-hen, mei - - ne Schat-ten, will ich

Sonne.

schnell mich des Laubes gar ent-la-den, sie mit mei-nem Ge-zweige nicht zu ber-gen. Strahlen will ich auf sie ver-schiefsen, wa-cker

Venus.

ath-men will ich sie laf-fen, wa-cker ath-men will ich sie laf-fen, bis sie lie-bet, bis sie lie-bet. Was nur lieblich ist, will ich ihr ver-lei-den, al-le

tr

Straf-fen der Freu-den, al-le Straf-fen der Freu-den ihr — ver-sper-ren, bis sie wil-lig den süf-fen Sün-ger lie-bet.

tr

3/4

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The accompaniment in the bass staff starts with a half note G3, followed by quarter notes F3 and E3, then a quarter note D3. The system ends with a double bar line.

Lie - bens - wer - the - fe Göt - tinn, sprach ich, Son - ne, Wald und Hü - gel und Wie - fe, May und

The bass staff for the first system continues the accompaniment from the treble staff. It features a half note G3, followed by quarter notes F3 and E3, then a quarter note D3. The system ends with a double bar line.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4, then a quarter note G4. The accompaniment in the bass staff continues with quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

Som - mer! - O! was re - det ihr? Ob sie mich be - trü - bet, die — — Ge - lieb - te, will ich doch lie - ber

The bass staff for the second system continues the accompaniment from the first system. It features quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

The third system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The accompaniment in the bass staff continues with quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

lei - den, als ge - stat - ten, dafs ih - re zar - ten Gli - der eu - rer Freu - den be - rau - bet, schmach - ten fol - len;

The bass staff for the third system continues the accompaniment from the first system. It features quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody, starting with a quarter note C5, followed by eighth notes B4 and A4, then a quarter note G4. The accompaniment in the bass staff continues with quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

lie - ber todt will ich seyn, als sie nicht froh — fehn.

The bass staff for the fourth system continues the accompaniment from the first system. It features quarter notes D3, C3, and B2, then a quarter note A2. The system ends with a double bar line.

An empty musical staff consisting of five lines.

An empty musical staff consisting of five lines.

IV. *Abschied von den Helden.*

Noch viele gold-ne Pfei-le ruhn un-ver-fucht im Kö-cher ei-nes Dich-ters, der frü-he schon fein

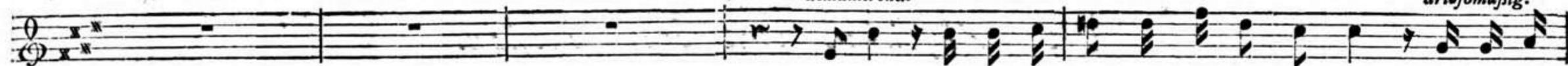
Le-ben ganz den lie-der-rei-chen Schwestern U-ra-ni-ens an-ge-lobt hat; der, hof-fend auf die

Kro-ne der Af-ter-welt, den bür-ger-li-chen Eh-ren ent-fa-ge-te; der al-le We-ge, die zum Reich-thum

füh-ren, ver-liefs: ein zu-fried-ner Jüng-ling.

deklamierend.

ariosomäßig.



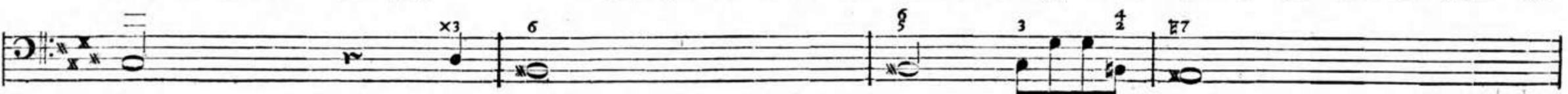
Ver-leiht, be - vor dieß Haupt-haar der Reif um - zieht, ein gu - ter



Gott mir ei - nen a - o - ni - schen mit Bä - chen und Ge - büsch durch - flocht - nen Win - kel der Er - de: fo fol - len al - le durch



al - le Win - de flie - gen, den Wei - fe - sten ein süß - fer Klang, dem Oh - re des blü - den Volks un -



ariosomäßig.



merk - lich. —

Un - ge - schwächt soll ih - re Tö - ne der brit - ti - sche Bar - de



trin - ken; sie fol - len hell den Him - mel Au - fo - ni - ens durch - wir - beln, hell, o Flak - kus, wie dein Ge -



deklamierend.

fchofs. Auch Gal - li - ens ver - gnüg - ter Sün - ger hö - re den Nach - hall, nicht oh - ne

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The bass line starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It includes figured bass notation with numbers 6, 6, 4/2, and 5. The music is marked 'deklamierend' (declamatory).

Scheel - fucht.

The second system continues the musical piece. The vocal line in the upper staff contains rests, indicating a silent period for the voice. The bass line in the lower staff continues with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a 3/4 time signature and continues with figured bass notation. The lyrics 'Scheel - fucht.' are written below the vocal line.

The third system shows the continuation of the musical piece. The vocal line in the upper staff has rests. The bass line in the lower staff continues with a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a double bar line and continues with figured bass notation.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

An empty musical staff consisting of five horizontal lines.

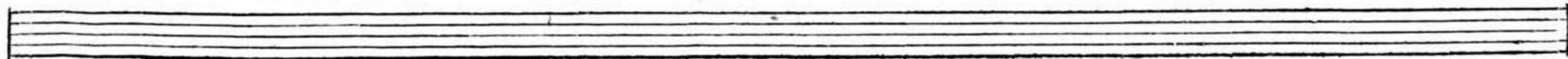
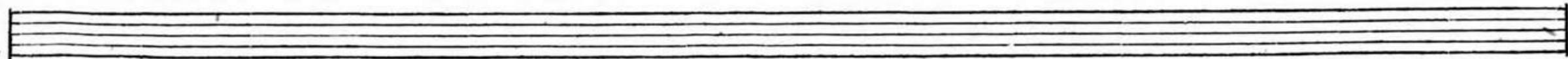
V. An den Augustus.



Lan - ge gön - ne diefs Fest dei - nem Hes - pe - ri - en, be - fter Va - ter und Fürst! fa -

- gen wir Nüch - ter - ne, wann der Mor - gen uns weckt, fa - - gen wir Trun - ke - ne, wann die Son -

- ne meer - un - ter geht.



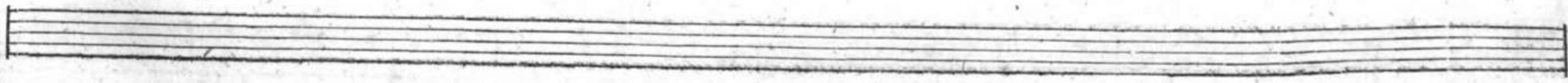
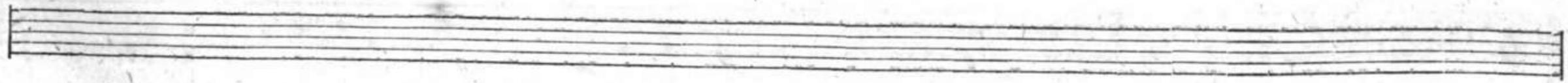
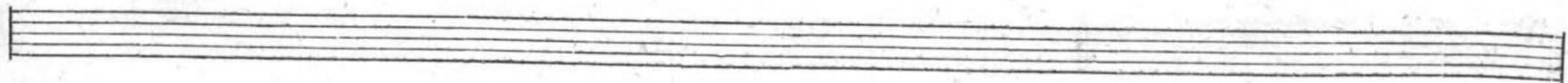
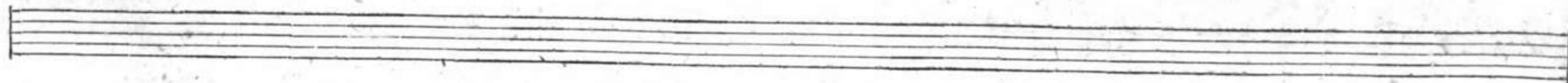
V. An den Augustus.



In anderer Taktart.

Lan - ge gön - ne diefs Fest dei - nem Hes - pe - ri - en, be - fter Va - ter und Fürft! fa - gen wir Nüch - ter - ne, wann der Mor - gen uns

weckt, fa - gen wir Trun - ke - ne, wann die Son - ne meer - un - ter geht.



VI. An Melpomenen.



Rom, der Städ-te Be - herr - sche - rinn, nimmt mich un - ter den Chor fei - ner ge - wei - he - ten Mu - fen - prie - ster will-

fäh - rig auf, und — kaum na - get des Neids gif - ti - ger Zahn mich noch. Göt - tinn, die

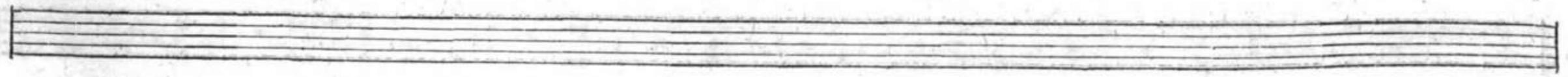
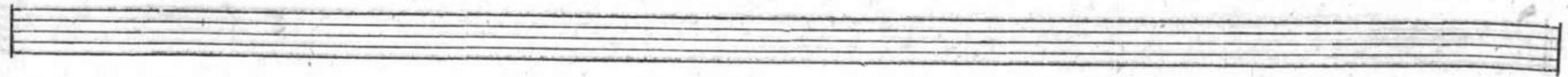
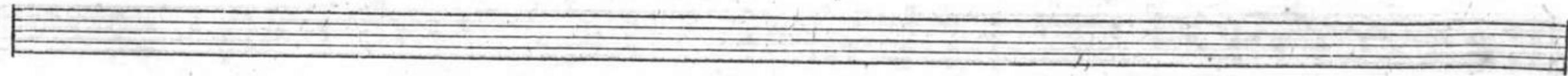
— du der gol - de - nen Ley - er süß - fen Ge - fang ihr — in die Sai - te gabst! Göt - tinn,

die du den Schwa - nen - ton stum - men Fi - schen fo - gar mäch - tig ver - lei - - - hen kannst! Die - fes

fr
 al - les ist dein Ge - schenk. Dafs der Fin - ger des Volks mich - als den Sän - ger

zeigt, der die rö - mi - sche Lau - te zwang, dafs der Rö - mer mich liebt, (wenn er mich

liebt) ist dein.



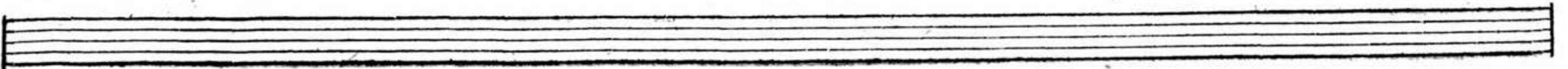
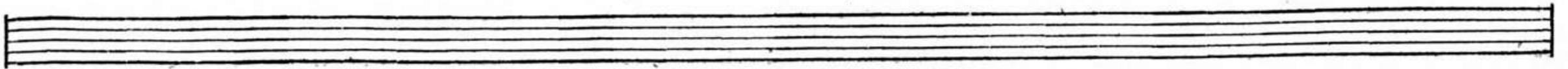
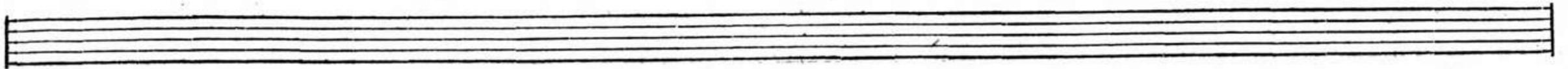
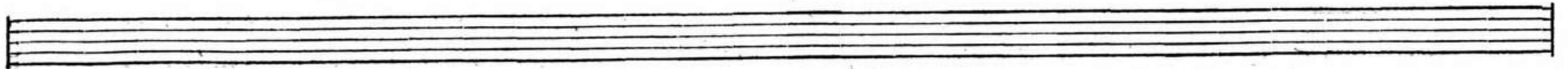
VII. An einen Quell.



O du, lieb - li - ches Weins, fest - li - cher Krän - ze werth, Quell, Blan - du - fi - ens Quell, hei - te - rer als Kry - stall! dein



- ist mor - gen ein Böck - gen, def - fen Stir - ne schon Hör - ner keimt.



VIII. *Achelous und Bacchus.*

Achelous.

Ich er - hal - te der Welt das Le - ben: ich wa - sche des Blutes tödt - li - che Seu - chen hin - weg. Schä - fer, trin - ket den Bach, und

ü - ber - le - - - bet die Für - sten, welche der Weingott er - würgt. *Bachus.* Ich, ich bin Er - hal - ter der Welt: ich

töd - te der Er - de - be - wohner ta - - ge - ver - kür - zen - den Gram: Für - sten, trin - ket, trin - ket den brau - fenden Most, und

füh - - let euch Göt - ter! Sla - ven, seydt al - le ge - krönt!

IX. Die schönen Wissenschaften.



Blüht, ihr freundlichen Künste, blüht! die goldenen Fluthen des Paktolus benetzen euch in Zukunft die Wurzeln eures heiligen Hains.

Blüht, ihr freundlichen Künste,
Blüht! die goldenen Fluthen
Des Paktolus benetzen
Euch in Zukunft die Wurzeln
Eures heiligen Hains.

Euch gebühret es zu herrschen
Ueber schwächere Geister,
Und vor euren Altären
Alle Söhne des Irrthums
Kniend opfern zu fehn.

In der Mitternacht hör' ich
Oft den himmlischen Wohllaut
Eures Wettgefanges, höre
Polyhymniens Saiten
Und Uraniens Lied;

Und zerfließe vor Wonne:
Denn ihr finget die Thaten
Der unsterblichen Götter,
Unterrichtet die Weisen
Und Regenten der Welt.

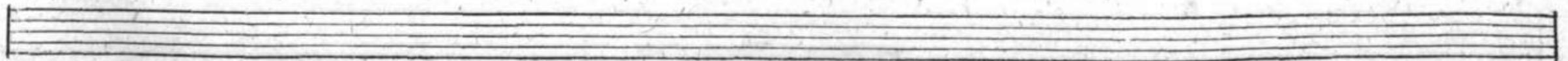
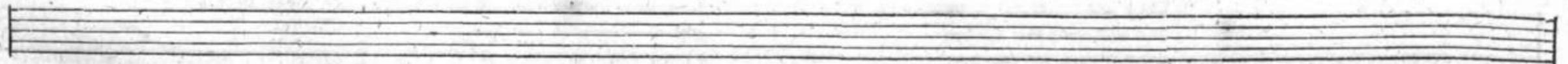
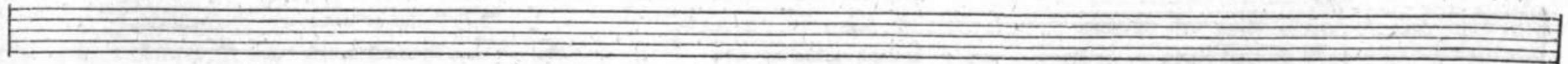
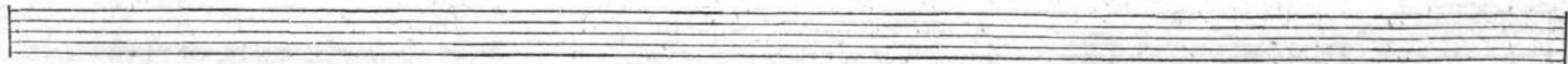
Angenehme Gefühle
Und mein Genius reissen
Allgewaltig mich zu euch,
Ketten ewig an euren
Siegeswagen mich an.



X. *A n d e n A p o l l.*

Komm, mun-te - rer Witz, und Muthwill, und La - chen, und ar - ti - ger Trotz, und frö - li - cher Leichtfinn, und

du, schalk - haf - ter klei - ner Scherz!



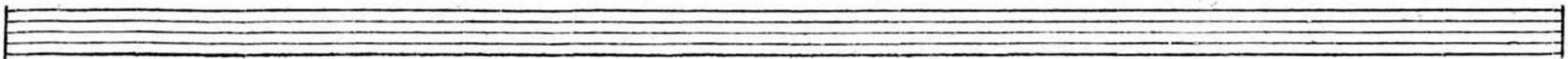
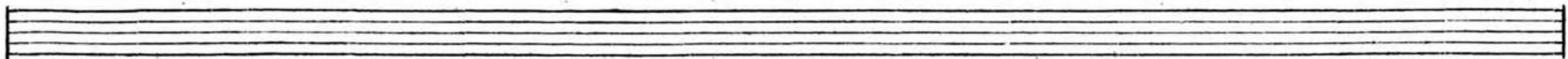
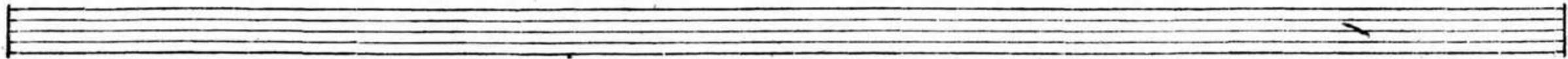
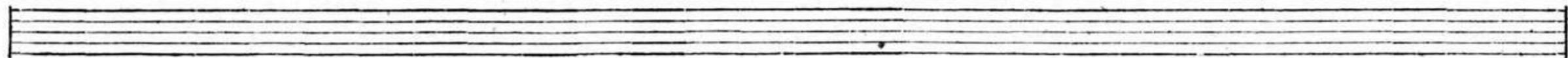
XI. *Amynt und Chloë.*



Dich schlankes flüch-ti-ges Reh, dich hab ich er-hafcht! Nun wi-der-stre-be nicht mehr! Nimm Gür-tel und Kranz und wei-he



fie der stren-gen Göt-tinn, an de-ren ö-den Al-ta-re du dienst.



XII. Lyde an Amorn.

Sohn Cy-the-rens, klei-ner Welt - be - zwin-ger, welch ein Schmerz durch-tob-te dei-nen Fin-ger von dem Stich der Ho-nig-trü-ge-rinn! Fühl ihn noch, so stark, wie Schlan-gen - bif - fe, und dann den-ke, was ich lei - - den müß - fe, da - - ich wund von dei-nen Pfei - len bin.

Sohn Cytherens, kleiner Weltbezwinger,
Welch ein Schmerz durchtobte deinen Finger
Von dem Stich der Honigträgerinn!
Fühl ihn noch, so stark, wie Schlangenbisse,
Und dann denke, was ich leiden müsse,
Da ich wund von deinen Pfeilen bin. *)

Iener Schäfer mit den feurvollen
Blauen Augen, die mich tödten wollen,
Und mit einem Munde rosenweich,
Ach! der Stolze flieht vor meinen Küßen!
Ach! der Undankbare flieht Narcissen **)
Und dem flatterhaften Zephyr gleich!

Ihn, der stets geliebt nie wiederliebet,
Ihn, dem ewig Eis die Brust umgiebet,
Rächer Amor! ihn entflamme du,
Ihm gieb einen Theil von meinen Schmerzen;
Und dann eil' er mit zerschmolznem Herzen
Reuefühlend meinen Armen zu.

*) Anakreon, Ode 40. Lyrische Blumenlese IV. 25.

**) Narciss floh vor den Umarmungen der Nymphe Echo.

XIII. *Das unschuldige Weib.*



O! ma-che mir, du gu-ter Mann, nicht al-les zum Ver-ge-hen. Aufs äuf-fre Thun kömmt we-nig an, aufs Her-ze mußt du fe-hen. Mein Zeit-ver-treib sey, was er sey, ich denk', ich denk' an dich da-bey.

O! mache mir, du guter Mann,
Nicht alles zum Vergehen.
Aufs äufre Thun kömmt wenig an,
Aufs Herze mußt du sehen.
Mein Zeitvertreib sey, was er sey,
Ich denk' an dich dabey.

Kein Mann hält immerfort, wie du,
Bey seinem Weibchen Wache.
Kaum wink' ich unferm Nachbar zu:
Sogleich ist Feu'r im Dache.
Allein was zankst du denn mit mir?
Ich denk', ich winke dir.

Ich sehe, dafs du mürrisch bist,
Wenn wir zusammen lachen.
Du kennst ihn ja, wie lof' er ist:
Kann man es anders machen?
O! danke deiner Frau dafür:
Sie denkt, sie lacht mit dir.

Ergreift und drückt er mir die Hand
Mit höchst bescheidnem Blicke,
So nennest du es Uebelstand,
Dafs ich ihn wieder drücke.
Mein Männchen, sey nicht wunderlich:
Ich denk', ich drücke dich.

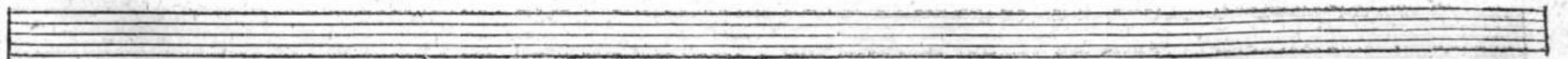
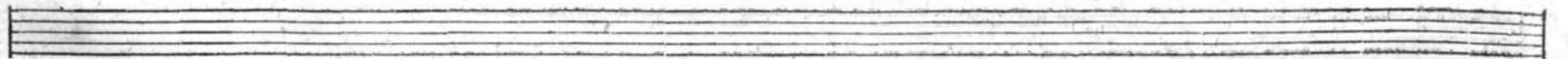
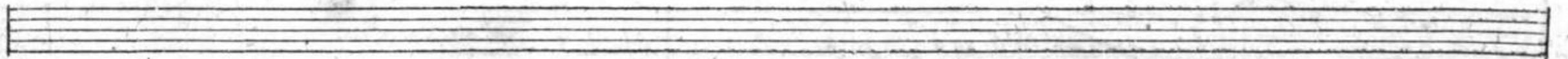
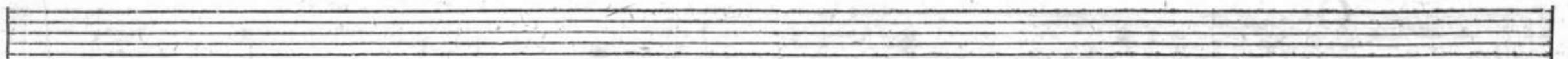
Dich, dich präg' ich den Sinnen ein,
Und hab' ein gut Gewissen.
Drum lafs den Nachbar bey mir feyn,
Ia, lafs mich gar ihn küssen:
Krispinchen, es verstehet sich,
Ich denk' ich küsse dich.



XIV. *Der Regen.*

Der Re - gen hält noch im - mer an: fo klagt der ar - me Bau - ers - mann; doch e - her stimm' ich

nicht mit ein, es reg - ne denn in mei - nen Wein.



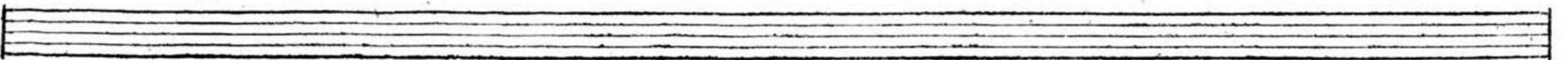
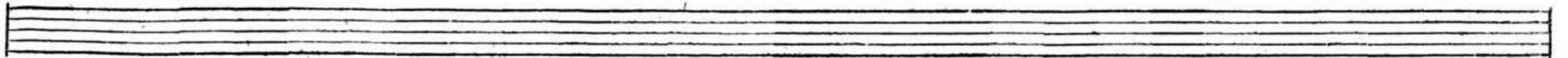
XV. *D e r V o r w u r f.*



Wie, Da-mon? du be - kla - gest dich, dafs du weit stür - ker liebst, als ich? Sprich, was hast du noch je ge-wagt? von

mir ge - fo - dert? ich ver sagt? Du kömmt: ent - ge - gen lauf ich dir; du sprichst: es wallt mein Herz in mir. O fo - dre

mehr! dann sie - he zu, wer stür - ker liebt, ich o - der du?



XVI. Wiegenlied für gewisse Schönen.

Schlummre, mein Püppchen! Was gak-kert im Stall?
Heu - te war Kränzchen, und mor-gen ist Ball. } Leb - ten und web - ten die Hüh - ner, wie du: fi - cher, noch liefs' uns ihr

Gak - kern in Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! – Was gakkert im Stall?
Heute war Kränzchen, und morgen ist Ball.
Lebten und webten die Hühner, wie du:
Sicher, noch liefs' uns ihr Gakkern in Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Am Fenster zu stehn,
Knickschen zu machen, nach Aeffchen zu sehn,
Papchen zu füttern und Möpschen dazu,
Braucht man bis Mittag Erholung und Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Die Tante mag schreyn;
Lüfst sie das häßliche Schmähen nicht seyn: –
Putzen verstehst du, die Betten sind da:
Nimm dir ein Aeffchen, und werde Mama.

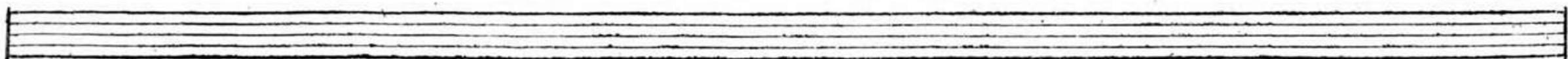
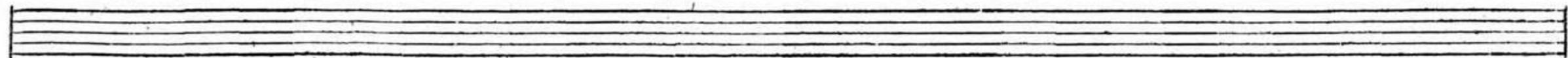
XV. *Der Vorwurf.*



Wie, Da-mon? du be - kla - gest dich, dafs du weit stür - ker liebst, als ich? Sprich, was haft du noch je ge-wagt? von

mir ge - fo - dert? ich verfaßt? Du kömmt: ent - ge - gen lauf ich dir; du sprichst: es wallt mein Herz in mir. O fo - dre

mehr! dann sie - he zu, wer stür - ker liebt, ich o - der du?



XVI. Wiegenlied für gewisse Schönen.

Schlummre, mein Püppchen! Was gakkert im Stall? } Leb-ten und web-ten die Hüh-ner, wie du: fi-cher, noch liefs' uns ihr
 Heu - te war Kränzchen, und mor-gen ist Ball. }

Gak - kern in Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! — Was gakkert im Stall?
 Heute war Kränzchen, und morgen ist Ball.
 Lebten und webten die Hühner, wie du:
 Sicher, noch liefs' uns ihr Gakkern in Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Am Fenster zu stehn,
 Knickschen zu machen, nach Aeffchen zu fehn,
 Papchen zu füttern und Möpschen dazu,
 Braucht man bis Mittag Erholung und Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Die Tante mag schreyen;
 Lüfst sie das häßliche Schmählen nicht feyn: —
 Putzen verstehst du, die Betten find da:
 Nimm dir ein Aeffchen, und werde Mama.

XVII. *Es ist nicht alles eitel.*



{ In Träu-men ab-wech-feln-der Freu - den ent - floh des grös-sten Kö - nigs Zeit; }
 { Sich täg-lich mit Wol-lust zu wei - den, war Sa - lo - mons Zu - frie - den-heit. }

Der Schoofs der Buh - le-

rin-nen, das Lied der Sän - ge - rin-nen, die Pracht der Ge - bäu-de, der schat - ti - ge Hain, Gold, Län - der, und Sla-ven, und

köst - li - cher Wein ver - gnüg - ten fei - ne Le - bens - zeit: und den - noch klagt fein Mund voll Un - zu-

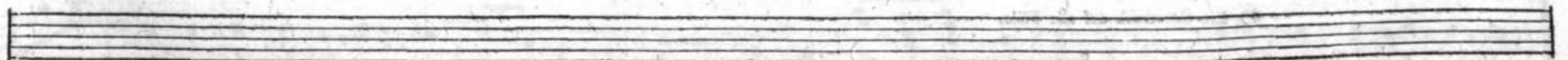
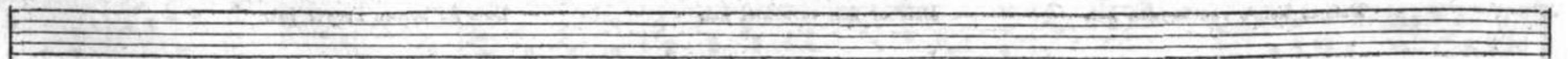
frie - den - heit: es ist doch al - les Ei - tel - keit! es ist doch al - les Ei - tel - keit! O hät - ten an der

Slaven Statt, die um den Sa - lo - mo - ge - wacht, drey Freun - de nur mit ihm ge - lacht;

hätt' an der Buh - le - rin - nen Statt, und ih - rer Ränk' und ih - rer Lift, ih - rer Ränk' und ih - rer Lift, ein

zärt - lich Mäd - chen ihn ge - küßt: der Kö - nig hät - te nim - mermehr ge - sagt, das al - les ei - tel wär',

das al - les ei - tel wär', das al - les, al - les ei - tel wär'.



XVIII. Die Bosheiten der Stadt.



The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with lyrics underneath. The second system also has a treble and bass staff with lyrics underneath. The lyrics are: { Kris - pus kauft und baut Pal - lä - ste, klei - det fei - ne Die - ner reich, } Den - noch sagt die bö - fe Stadt, { Hält Mä - tref - fen, fey - ert Fe - ste, und trak - tirt, den Für - sten gleich: } dafs er nicht viel ü - brig hat.

Krispus kauft und baut Palläste,
Kleidet seine Diener reich,
Hält Mätressen, feyert Feste,
Und traktirt, den Fürsten gleich:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs er nicht viel übrig hat.

Stax beweift aus Ehrenstellen
Sein Verdienst ums Vaterland,
Und aus vier, fünf Sterbefällen
Seinen göttlichen Verstand:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs er kein's von beyden hat.

Mit dem vollen Federhute
Prangt der goldne Genferich,
Und von seinem edlen Blute
Ueberzeugt sein Wappen mich:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs kein Kutscher Ahnen hat.

Mops zählt seinen Ehesegen,
Uns in funfzehn Kindern her,
Und man rühmet allerwegen,
Dafs sie klüger sind, als er:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs er sich verzählet hat.

Lais schlägt die Augen nieder,
Hasset Tanz, Musik und Spiel,
Singet stets Bekehrungslieder,
Und hält auf den Kubach *) viel:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs sie Bänckelkinder hat.

Ueberall verfolgt Selinden
Ein gepudert Stutzerheer,
Ieden weifs sie zu entzünden,
Und ihr wird kein Sieg zu schwer:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dafs sie keinen Freyer hat.



*) Ein Gebetbuch auf alle Fälle.

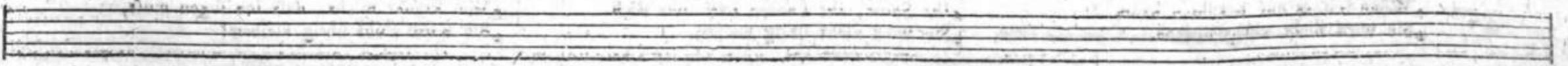
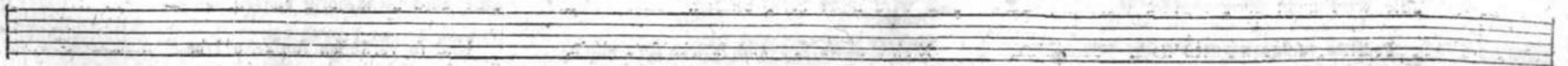
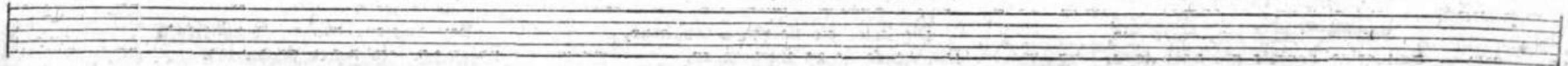
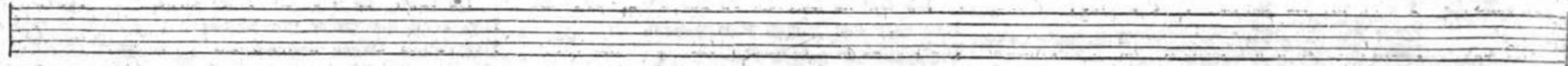
XIX. Die Gewissheit.



Ob ich mor - gen le - ben wer - de, weiß ich frey - lich nicht. A - ber, wenn ich mor - gen le - be,



dafs ich mor - gen trin - ken wer - de, weiß ich ganz ge - wifs.



XX. *P e d r i l l e . . .*

Hört an, ihr Müt-ter, alt und jung! Euch will ich hier zur Bef-se-rung Pe-dril-lens Zucht be-schrei-ben. Bleibt mein Ge-fang nicht oh-ne Kraft, so wird von der Pe-dril-len-schaft nicht Ei-ne ü-brig blei-ben.

Hört an, ihr Mütter, alt und jung!
Euch will ich hier zur Besserung
Pedrillens Zucht beschreiben.
Bleibt mein Gefang nicht ohne Kraft,
So wird von der Pedrillenschaft
Nicht Eine übrig bleiben.

Pedrille, sprach ich, lehre fein,
Soll deine Tochter glücklich seyn,
Sie zeitig Wirthschaft treiben. —
„Sie lernt es, ohne dein Geheiß;
„Und wenn sie gleich nicht alles weiß:
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Pedrille, folge meinem Rath,
Und laß nicht allzugroßen Staat
Das junge Mädchen treiben. —
„Gevatter, was geht dich das an?
„Wenn ich es nur bezahlen kann.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Ich seh' sie stets am Fenster stehn,
Und nach den jungen Herren sehn,
Die täglich sich beweiben. —
„Hum! wenn sie sonst nichts böses thut:
„Viel sitzen macht nur dickes Blut.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Die Zeit, die sie vergucken kann,
Die wende sie zu Büchern an,
Die kluge Leute schreiben. —
„Das Lesen schwächt die Augen sehr;
„Und wenn sie liest, was hat sie mehr?
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Nichts weiß sie, und spricht stets allein,
Will durch ihr Spotten, Lachen, Schreyn
Die Klügern übertäuben.
„Ach! eben dies erfreuet mich:
„Ihr Spott, ihr Lachen trifft nur dich.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Du siehst, sie folgt dir selber nicht,
Darf keck sich wider ihre Pflicht
Und deinen Willen sträuben. —
„Ich bin, wie gute Mütter find,
„Und habe nur dies eine Kind.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Bey Spielen, Bällen, Mummerey'n
Pflegt oft dein liebes Tüchterlein
Bis in die Nacht zu bleiben. —
„Nun gut! du siehst, mein Kind gefällt,
„Und schickt sich für die große Welt.
„Sie wird nicht übrig bleiben. — —

Und so verfloßen funfzehn Jahr
Seit ihre Tochter manbar war,
Bey leeren Zeitvertreiben.
Da sprach Pedrille voll Verdrufs:
„Wie kränkt michs, daß ich sagen muß,
„Sie wird wohl übrig bleiben!



XXI. Der Vorwitz das Künftige zu wissen.

The musical score is written for a single voice and a keyboard accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef for the voice and a bass clef for the keyboard. The second system also has a treble clef for the voice and a bass clef for the keyboard. The lyrics are written below the voice line. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#).

Gü - tig hüllt mit Fin - ster - nis - fen Gott die Zu - kunft ein. Si - cher sie vor - her zu wif - fen
wür - de Stra - fe feyn.

Gütig hüllt mit Finsternissen
Gott die Zukunft ein.
Sicher sie vorher zu wissen
Würde Strafe feyn.

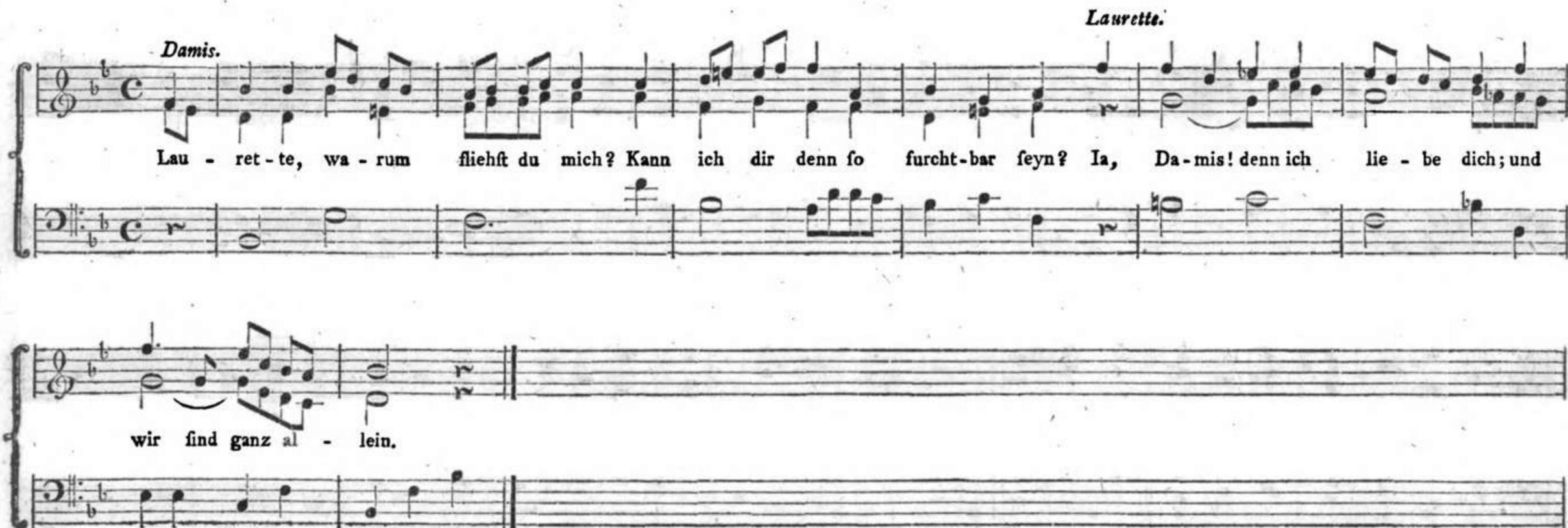
Sah' ich Glück auf meinem Wege
Würd' ich stolz mich blähn,
Und leichtfinnig oder träge,
Fleiß und Kunst verschmähn.

Sah' ich Unglück würd' ich zittern,
Und die Folgezeit
Würde mir das Glück verbittern,
Das mich itzt erfreut.

Was ich habe will ich nützen,
Ferner Gram nicht scheun,
Und soll ich ein Glück besitzen,
Meines Glücks mich freun.

XXII. *Die Erfahrung.*

Damis und Laurette.



Damis.
Lau - ret - te, wa - rum fliehst du mich? Kann ich dir denn so furcht - bar feyn? Ia, Da - mis! denn ich lie - be dich; und

Laurette.
wir sind ganz al - lein.

Damis.
Laurette, warum fliehst du mich?
Kann ich dir denn so furchtbar feyn?

Laurette.
Ia, Damis! denn ich liebe dich;
Und wir sind ganz allein.

Damis.
Du liebst mich nicht, wie ich dich lieb',
Ein Küfschen kriegt ich sonst zum Lohn.

Laurette.
Ia, wenn es nur beym Küfschen blieb':
Euch Vögel kenn' ich schon.

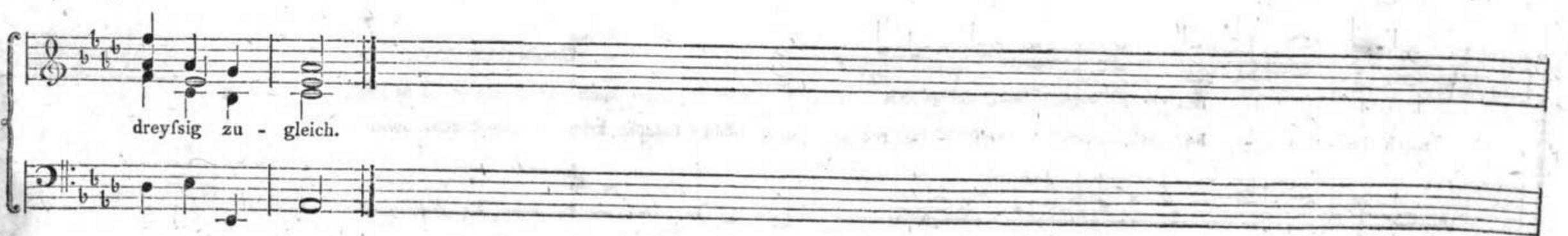
XXIII. Bacchus Vorzug.



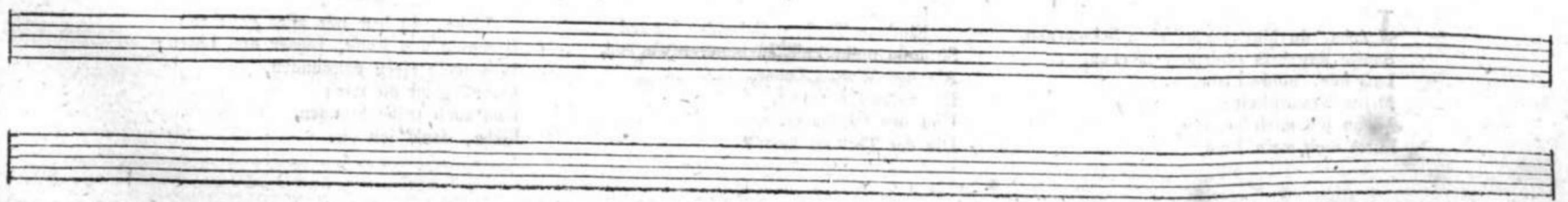

Cy - the - re, von nun an ver - lafs ich dein Reich: fieh, Be - cher und Fla - fchen find ftär - ke - re Ban - de. Du kannft nur zwey



Her - zen, zwey Her - zen ver - knü - pfen, o Schan - de! und Ba - chus ver - ei - nigt wohl dreyfsig zu - gleich, wohl



dreyfsig zu - gleich.



XXIV. *An die Liebe.*

The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

Lie - - be, du Mut-ter zärt- li- cher Schmerzen,
 sanf- te Re- gen- tin füh- len- der Her- zen, lass mir, hol- de Lie- be, mei - - ne Trau- rig- keit; wenn ich
 mich be- trü - be, eh - - ret dich mein Leid.

Liebe, du Mutter zärtlicher Schmerzen,
 Sanfte Regentin fühlender Herzen,
 Lass mir, holde Liebe,
 Meine Traurigkeit;
 Wenn ich mich betrübe,
 Ehret dich mein Leid.

Einsame Thränen liebender Jugend
 Sind sie nicht Zeichen höherer Tugend,
 Als des Weisen Lehre,
 Die gefühllos macht,
 Und des Helden Ehre,
 Die der Thränen lacht?

Liebe, du hast mir alles gegeben:
 Unschuld und Ruhe, Lieder und Leben;
 Was mein Herz empfunden,
 Liebe, gabst du mir;
 Und auch trübe Stunden,
 Liebe, dank' ich dir.

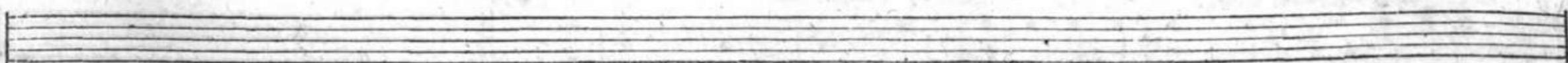
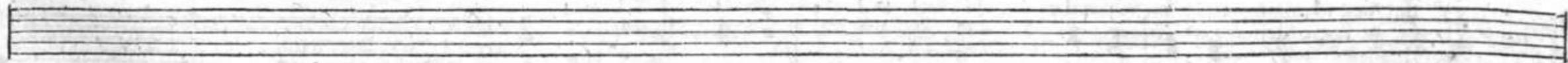


XXV. *D a s A l t e r.*

Es sa - gen mir die Mäd - chen: Freund! du bist alt ge - wor - den; be - sieh dich nur im Spie - gel, wie dir das Haar ver - gan - gen, wie

dir die Stirn fo kahl - ist. Ob mir das Haar ge - blie - ben, ob mir das Haar ver - gan - gen, das weiß ich nicht; dies weiß ich, das

süß - fer Scherz dem Al - ten um so viel mehr ge - zie - met, je nä - her ihm sein End' ist, je nä - her ihm sein End' - ist.



XXVI. *Der Lebenslauf.*

Sterb-lich kam ich an das Licht, die - ses Le - bens Pfad zu wan - deln, und wie man - ches schö - ne Jahr ich auf die - sem Pfa - de

wan - dle, weifs ich wohl; doch weifs ich nicht, was ich noch zu wan - deln ha - be, was ich noch zu wan -

- - - - - deln ha - be. {Weicht, ihr ei - teln Sor - gen, weicht! was hab' ich mit euch zu schaf - fen?} und der
E - he mich mein End' er - eilt, will ich mit dem bra - ven Ba - chus

wa - ckern Cy - pri - a, und der wa - ckern Cy - pri - a weidlich tan - zen, tän - deln, la - chen.

XXVII. Eurydice und Laura.




Als Or - pheus die ge - dämpften Sai - ten zu ban - gen Trau - er - lie - dern rühr - te, rief E - cho mit ge - broch - ner Stim - me: Eu -
 ry - di - ce!

Als Orpheus die gedämpften Saiten
 Zu bängen Trauerliedern rührte,
 Rief Echo mit gebrochener Stimme:
 Eurydice!

Eurydice durchlief die Thäler,
 In allen Büschen wiederholte
 Der Weiße zärtliches Gewinsel
 Eurydice!

Noch schallt in Thraciens Gebirgen,
 Noch hört der Hirt an Hebrus Ufern,
 In sternenhellen Frühlingsnächten,
 Eurydice!

Ihr, die ihr dann im Lenz an Bächen,
 Und unter frisch belaubten Ulmen,
 Und in beblümter Thäler Schatten
 Euch zärtlich küßt!

Nein! fäng' ich gleich in Orpheus Laute,
 Und dir, o meine Laura! schloffe
 Das unerbittliche Verhängniß
 Die Augen zu:

So würd' ich keinem Wiederhülle
 Den süßen Namen Laura fingen;
 Nein! die von Thränen nassen Saiten
 Ertönten nicht.

Ich würd' an deinen Busen fallen,
 Ich würd' an deinen Lippen hangen;
 Und unter tausend Küßen haucht' ich
 Den Athem aus.

Wenn dann im Chor der Nachtigallen
 Ein Vogel girrt, und länger seufzet,
 Als die schwermüthigen Gespielen,
 Dann hört ihr mich *).

Rief' aber eine strenge Gottheit
 Zur Strafe mich zurück ins Leben:
 So brächt' ich die verhassten Tage
 Stillschweigend hin.

Bey Seufzern und schlaflosen Nächten,
 Bey müden und gerungnen Händen,
 Mit welchen abgehärmten Wangen
 Ein Schattenbild.

Zerschnitte mir die Todesgöttin
 Zuletzt mit ihrem Stal das Leben:
 So zög' ich klagend in die Wälder
 Als Nachtigall.



*) Nach dem Vorgeben der Thracier fingen die Nachtigallen, die um das Grab des Orpheus ihre Nester haben, lieblicher und stärker, als andere. Pausanias Reisebesch. von Griechenland. IX. 50.

XXVIII. Grablied der Jünglinge und Mädchen auf einen jungen Helden.



Hier fiel der Jüng-ling, un-fer Freund, hier sank der Held da - hin! Noch schlug er ster - bend fei-nen Feind, fiel sieg-reich auf ihn

hin. Der Mäd - chen stil - ler Wunsch war Er, der jun - gen Män - ner Neid; der Krie - ges - gott, mit Helm und Speer, A-

poll in Friedens - zeit. Auf! stat-tet der Zärt-lich-keit Pflich-ten ihm ab: um - pflan-zet mit dü-ftern Zy - pressen fein Grab, er-

hebt ihn in Lie - dern und baut ihm Al - tä - re und weint ihm der Lie - be ge - hei - lig - te Zäh - re.

Jüngling.

Hier fiel der Jüngling unfer Freund,
 Hier sank der Held dahin!
 Noch schlug er sterbend seinen Feind,
 Fiel siegreich auf ihn hin.

Mädchen.

Der Mädchen stiller Wunsch war Er,
 Der jungen Männer Neid;
 Der Kriegsgott, mit Helm und Speer,
 Apoll, im Friedenskleid.

Chor der Jünglinge und Mädchen.

Auf! stattet der Zärtlichkeit Pflichten ihm ab:
 Umpflanzet mit düstern Zypressen sein Grab,
 Erhebt ihn in Liedern, und baut ihm Altäre,
 Und weint ihm der Liebe geheiligte Zähre.

Jüngling.

Voll Schweißs und Blut rifs seine Hand
 Viel' an ihr Lebensziel.
 Für König und für Vaterland
 Verblutet' er, und fiel.

Mädchen.

Voll Muth trug ihn sein stolzes Ross,
 Voll von des Jünglings Muth.
 Für uns, für unfre Mütter floß
 So früh sein edles Blut.

Chor der Jünglinge und Mädchen.

Des Jünglings Verdiensten und Thaten getreu,
 Erbaut ihm Trophäen, und singt ihm dabey;
 Und nennet ihn unter den Helden den größten,
 Und unter den Freunden der Menschen den besten.

Jüngling.

Nicht Wall noch Mauer schreckt' ihn ab;
 Kühn schwang er sich hinan.
 Zu tapfer fand er bald sein Grab
 Auf seiner Ehrenbahn.

Mädchen.

Noch todt schön, wie der Maja Sohn *)
 Lag er mit Blut benetzt.
 Ein ew'ger Nachruhm bleibt sein Lohn;
 Man sing' ihn spät, wie jetzt!

Chor der Jünglinge und Mädchen.

Pflückt Rosen und Veilchen, sein Grab zu bestreunt
 Umpflanzet es mit Myrthen, begießt es mit Wein!
 Umhänget die Urne mit blühenden Kränzen!
 Sein Name wird bey den Unsterblichen glänzen.



*) Merkur, der Erfinder der Leyer und der Kampfspiele.

NB. Unter der Musik ist in der dritten Zeile der vorhergehenden Seite statt *Apoll in Friedenszeit* zu lesen: *Apoll, im Friedenskleid.*

XXIX. *Der Gleichmüthige.*

Ich fol - ge dem Schickfal, und blei - be zu - frie - den, ist gleich mir bald Kummer, bald Freu - de be - schieden. Dem Feld ist bald Re - gen, bald
 Son - nenschein gut: dieß sag ich mir täg - lich, und ma - che mir Muth. Wenn Thoren mit fei - gen ver - geb - li - chen Zähren den Himmel er - zürnen, ihr
 E - lend ver - meh - ren, so trägt es der Wei - se ge - dul - dig und spricht: dieß Le - ben ist Prü - fung; drum küm - mr'ich mich nicht.

Ich folge dem Schickfal, und bleibe zufrieden,
 Ist gleich mir bald Kummer, bald Freude beschieden.
 Dem Feld' ist bald Regen, bald Sonnenschein gut:
 Dieß sag' ich mir täglich, und mache mir Muth.
 Wenn Thoren mit feigen vergeblichen Zähren
 Den Himmel erzürnen, ihr Elend vermehren,
 So trägt es der Weise geduldig, und spricht:
 Dieß Leben ist Prüfung; drum kümmer' ich mich nicht.

Nie haß' ich die Menschen; ich weiß wir sind Brüder.
 Ich liebe die Edeln, die fromm sind und bieder;
 Den Thoren beklag' ich, verhöhnt er mich gleich;
 Und willig vergeb' ich, ihr Bösen, auch euch.
 Doch sollt' ich im Vorsaal der Großen mich schmiegen?
 Mit Worten der knechtischen Höllinge lügen?
 Frey denken ist edel, wahr sprechen ist Pflicht:
 Drum sprech ich die Wahrheit, und kümmer mich nicht.

Laßt Segel und Räder von Süden und Westen
 Herbeyfliehn, den lüfternen Reichen zu mästen!
 Bedarf ich zur Freude fein köstliches Mahl?
 Die Kerzen? das Silber? den marmornen Saal?
 Des Vaterlands Früchte, des Vaterlands Traube,
 Zur Seite des Freundes in schattiger Laube,
 Erquickten mich besser; und was mir gebricht,
 Das kann ich entbehren: drum kümmer' ich mich nicht.

Dafs unter den häufigen Lasten der Erde
 Der Mann nicht ermüde, kein Menschenfeind werde,
 Drum, liebliche Mädchen, bekamt ihr ein Herz,
 Geschaffen zur Freude, zur Schalkheit, zum Scherz.

Gern will ich mit euch in vertraulichen Tänzen
 Den Trübsinn vertändeln, mit Rosen mich kränzen:
 Doch liebt ihr nur Schmeichler, und achtet mich nicht,
 So schleich' ich von dannen, und kümmer mich nicht.



XXX. Der größte Mann.



Lafst uns den Prie-ster Or-gon fra-gen, wer ist der grof-fe Mann? Mit stol-zen Mie-nen wird er fa-gen: wer
 sich zum kleinsten ma-chen kann. Lafst uns den Tich-ter Kri-ton hö-ren, wer ist der grösste Mann? Er wird es uns in
 Ver-sen schwö-ren: wer oh-ne Mü-he rei-men kann.

Lafst uns den Priester Orgon fragen,
 Wer ist der größte Mann?
 Mit stolzen Mienen wird er sagen:
 Wer sich zum kleinsten machen kann.

Lafst uns den Dichter Kriton hören,
 Wer ist der größte Mann?
 Er wird es uns in Versen schwören:
 Wer ohne Mühe reimen kann.

Lafst uns den Hofmann Damis fragen,
 Wer ist der größte Mann?
 Er blickt sich lächelnd, das will sagen:
 Wer lächeln und sich bücken kann.

Wollt ihr vom Philosophen wissen,
 Wer ist der größte Mann?
 Aus dunkeln Reden müßt ihr schliessen:
 Wer ihn verstehn, und grübeln kann.

Was darf ich jeden Thoren fragen,
 Wer ist der größte Mann?
 Ihr seht, die Thoren alle sagen:
 Wer mir am nächsten kommen kann.

Wollt ihr den klügsten Thoren fragen,
 Wer ist der größte Mann?
 So fraget mich, ich wills euch sagen:
 Wer trunken sie verlachen kann.



XXXI. *Akanth und Phryne.*

Eine Romanze,



Un - ge - fähr vor sie - ben Jah - ren bot A - kanth, aus Un - be - dacht, für die Freu - den Ei - ner Nacht Phry - nen al - le fei - ne

Waa - ren: a - ber ihm, wer hätt's ge - dacht? - ward ein tie - fer Knicks ge - macht.

Ungefähr vor sieben Jahren
 Bot Akanth, aus Unbedacht,
 Für die Freuden Einer Nacht
 Phrynen alle feine Waaren:
 Aber ihm, wer hätt's gedacht? —
 Ward ein tiefer Knicks gemacht.

Neues Wunder, nach drey Jahren
 Hatte Phryne sich bedacht,
 Und versprach ihm Eine Nacht
 Für die Hälfte seiner Waaren:
 Aber er, — wer hätt's gedacht? —
 That, als hätt' er Scherz gemacht.

Drauf erschien sie nach zwey Jahren
 In verführerischer Tracht,
 Und verhiefs ihm Eine Nacht
 Für ein Drittheil feiner Waaren:
 Aber er, — wer hätt's gedacht? —
 Ward darüber aufgebracht.

Nach den beyden letzten Jahren
 Kam sie, glühend als ein Dacht,
 Und verhiefs für Eine Nacht
 Ihm itzt alle ihre Waaren:
 Aber er, — wer hätt's gedacht? —
 Hat sie grausam ausgelacht.



XXXII. *An die Laura.*

Der schwüle Tag hat sich ver-lo-ren, die Nacht ist hier: o Lau-ra! was dein Mund geschworen, das hal-te mir. Sieh je-nes Dach von

Re-ben-blät-tern, wo nie-mand, nie-mand laucht, wo du mit mir, vor al-len Göt-tern, dein Herz ver-tauscht.

Der schwüle Tag hat sich verloren,
Die Nacht ist hier:
O Laura! was dein Mund geschworen,
Das halte mir.

Sieh jenes Dach von Rebenblättern,
Wo niemand laucht,
Wo du mit mir, vor allen Göttern,
Dein Herz vertauscht.

In diese Laube laß uns schleichen,
Die Venus schützt,
Auf der (für uns zum guten Zeichen!)
Ihr Vogel sitzt.

Dann blicke Luna nach uns beyden
Von ihrem Thron,
Und seufze bey so vielen Freuden:
Endymion!



XXXIII. *Daphne und Apollo.*
Eine Romanze.



Daphnens und A - polls Ge - schich - te fing' ich in mein Ha - ber - rohr. Wis - set, daß ich nichts er - dich - te;
Nymphen, was ich euch be - rich - te, fang mir A - mor fel - ber vor.

Daphnens und Apolls Geschichte
Sing' ich in mein Haberrohr.
Wisset, daß ich nichts erdichte;
Nymphen, was ich euch berichte,
Sang mir Amor selber vor. —

Daphne war ein Stern auf Erden,
Schön, wie Paphos Königin *)
Sie zu sehn, ihr Freund zu werden,
Trieb Apoll Admetens **) Heerden
In das nahe Tempe hin.

Beyde, Hirt und Nymphe, waren
Zärtlich, und sehr oft allein,
Beyd' in ihren Frühlingsjahren,
Er im Lieben schon erfahren,
Sie schon werth belehrt zu seyn.

Einfst,

*) Venus, welche oft den Namen Paphia führt, von Paphos, einer Stadt auf der Insel Cypern, wo sie erzogen war, und den ersten Tempel erhalten hatte.

**) Apollo mußte, eines Vergehens wegen, auf einige Zeit den Himmel meiden, und die Heerden des Admetus, eines Königes in Theffalien hüten. Ein sehr anmuthiges Thal in Theffalien hieß Tempe.

Einft, als Daphne Kränze windet,
 Und Apoll ihr Blumen bringt,
 Und, von Lenz und Lieb' entzündet,
 Sie mit beyden Armen bindet,
 Und den ersten Kufs erzwingt:

Schreyt sie laut, gleich einem Kinde,
 Roth, wie Wein, wird ihr Geficht,
 Und sie flieht ihn; ob gefchwinde,
 Wie ein Wölkchen vor dem Winde,
 Das verrieth mir Amor nicht.

Durch des schönen Thales Mitte
 Flieht sie, wendet oft den Blick,
 Hört mit Luft des Lieblings Bitte,
 Spornt itzt Scham die kleinen Schritte,
 Hält itzt Liebe sie zurück.

Endlich steht die Peneïde *).
 Ihr Herz pocht, die Wangen glühn.
 Sie giebt nach, und rufet: Friede!
 Junge Nymphen find bald müde,
 Wenn sie das Vergnügen fliehn.

Schon an ihres Mantels Saume
 Hielt der frohe Jüngling sie:
 Aber schneller als im Traume
 Schuf ihr Vater sie zum Baume.
 Hierum bat ihn Daphne nie!

Eingewurzelt fieht mit Schrecken
 Sie der Gott, recht traurigschön
 Ihm die grünen Arme strecken,
 Ihn mit ihren Zweigen decken,
 Und um einen Kufs noch flehn.

Zärtlichkeit ist niemals Sünde,
 Aber oft ein Quell von Schmerz.
 Er umarmt den Baum gelinde:
 Unter feiner zarten Rinde
 Pochte noch ihr liebend Herz.

Niemals war diefs Herz von Eifen,
 Als es brach da war es voll;
 (Ewig wirds die Nachwelt preifsen!)
 Für den Vater von Verweisen,
 Und vom Gram um den Apoll.



*) Daphne, eine Tochter des Flußgottes Penéus, dessen Fluß das Thal Tempe bewässerte. Die Endfylbe *ide* bezeichnet bey den Griechen eine Abstammung. Die römischen Dichter haben diese bequeme Endfylbe zuerst und nachher auch die neuern Poeten angenommen, und an die Personennamen gehängt.

XXXIV. *A n g e b i n d e.*



Die - fe veil - chen, - vol - le Scha - le bring' ich aus des Pin - dus Tha - le: Cel - fa, nimm sie gü - tig an, bis ich,
 wach - sen mir die Flü - gel, von dem zwey - ge - spalt - nen Hü - gel A - ma - ran - ten ho - len kann.

Diefe veilchenvolle Schale
 Bring' ich aus des Pindus Thale:
 Celfa, nimm sie gütig an,
 Bis ich, wachsen mir die Flügel,
 Von dem zweygespaltnen Hügel *)
 Amaranten holen kann.

Vesta, Ceres, Aphrodite
 Nahmen oft mit gleicher Güte
 Einen Straufs von Majoran,
 Oder Rosen oder Myrten
 Aus den Händen armer Hirten
 Statt der Hekatomben an.



*) Der Berg Parnassus; welcher zwey hohe Gipfel hatte, heisst der zweygespaltene oder zweyköpfige.

XXXV. *Die Lebenszeit.*

Die Zeit ent - flieht, wie die - fer Bach, wie die - ses Ge - wöl - k ent - flieht die Zeit. Ein Thor fieht ihr mit Weh - muth nach: ein

Weiser, der — für heut und nicht für mor - gen lebt, kann, ei - let sie gleich mit den Winden, ihr doch, so fehr sie wei - ter

streb, die re - gen Flü - gel bin - den. Ist un - fer Le - ben nur ein kur - zer Weg, so laßt uns die - sen

kur - zen Weg, so lan - ge wir ihn . ge - hen, mit Ro - sen ü - ber - sä - en!

XXXVI. *Der dichtende Knabe.*



Flich nicht den A - mor, o zar - te Schwester! flich nicht den A - mor!
er fängt dich doch.

Flich nicht den Amor,
O zarte Schwester!
Flich nicht den Amor!
Er fängt dich doch.

Ich roch im Garten
An einer Nelke,
In deren Schoofse
Der Kleine fafs.

Mit ihren Düften,
Den süfsen Düften,
Die mich vergnügten,
Sog ich ihn ein.

Ich armer Knabe!
Wer kann mir rathen?
In meinem Haupte
Ist er nun Herr.

Und dieses Liedchen,
Klein wie er selber,
Und dieses Liedchen
Ist schon von ihm.



XXXVII. *Der Vergnügsame.*



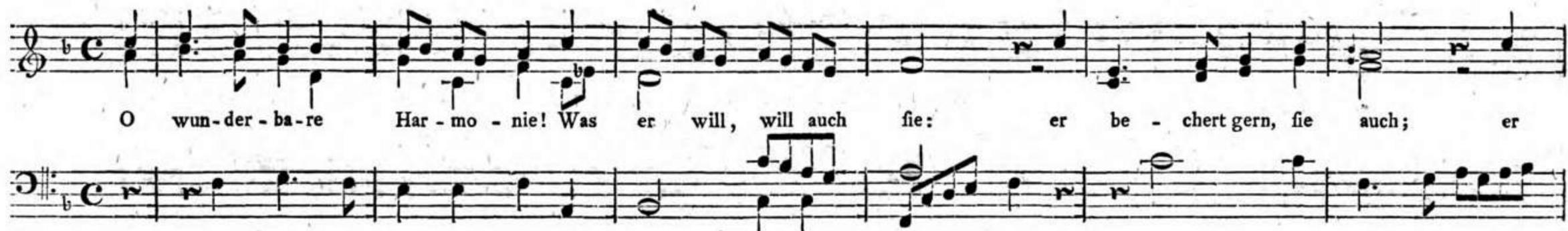
Seit mich die Huld des Ge - schickes mit wei - fer Ein - falt ver - fehn, liefs ich — die Ku - gel des Glü - ckes so,
wie — fie rol - le - te, gehn.

Seit mich die Huld des Geschickes
Mit weiser Einfalt verfehn,
Liefs ich die Kugel des Glückes
So, wie sie rollete, gehn.

Bey kleiner Güter Genusse
Verschmäh't' ich, was mir gebrach,
Und sah dem eilenden Flusse
Der Jugendtage nicht nach.

Frey von verzehrendem Neide,
Von Unvergnügbarkeit frey
Wußt' ich, daß heutige Freude
Ein Quell der morgenden sey.

XXXVIII. *Die Harmonie der Ebe.*



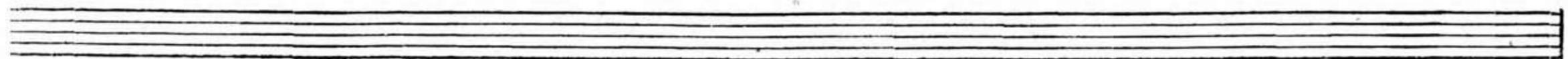
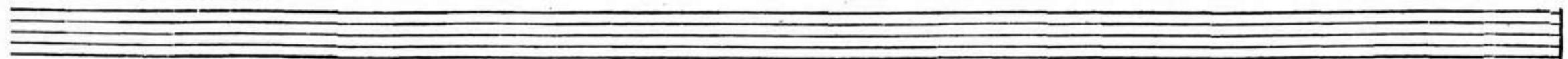
O wun-der - ba - re Har - mo - nie! Was er will, will auch sie: er be - chert gern, sie auch; er



lom - bert gern, sie auch; er, hat den Beu - tel gern, und spie - let gern den Herrn, auch das ist ihr Ge -



brauch. O wun-der - ba - re Har - mo - nie! Was er will, will auch sie.



XXXIX. Parallele zwischen Engelland und Deutschland.

Was that dir, Thor, dein Va - ter - land? Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht bey fei - nes Na - mens

Schall ?

Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht
Bey feines Namens Schall ?

Sie sind sehr reich! und sind sehr stolz!
Wir sind nicht reich! und sind nicht stolz!
Das hebt uns über sie!

Wir sind gerecht! das sind sie nicht!
Hoch stehn sie, träumen's höher noch!
Wir ehren fremd Verdienst.

Sie haben hohen Genius!
Wir haben Genius wie sie!
Das macht uns ihnen gleich!

Sie dringen in die Wissenschaft
Bis in ihr tiefstes Mark hinein!
Wir thun's und thaten's lang!

Wen haben sie, der, kühnen Flugs,
Wie Händel, Zaubereyen tönt?
Das hebt uns über sie!

Wer ist bey ihnen, dessen Hand
Die trunkne Seel' im Bilde täuscht!
Selbst Kneller gaben wir!

Wann traf ihr Barde ganz das Herz?
In Bildern weiter! Griechenland,
Sprich du Entscheidung aus!

Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht
Bey feines Namens Schall ?

Sie siegen in der finstern Schlacht,
Wo Schiff an Schiff sich donnernd legt!
Wir siegten da wie sie!

Sie rückten auch in jener Schlacht,
Die wir allein verstehn, heran!
Vor uns entflöhen sie!

O! sähn wir sie in jener Schlacht,
Die wir allein verstehn, einst dicht
Am blanken Stahl — wenns sinkt,

Wenn unfre Fürsten Hermanns sind,
Cherusker unfre Heere sind!
Cherusker, kalt und kühn!

XL. Lust am Liebchen.



Wie fe - lig, wer sein Lieb - chen hat, wie fe - lig lebt der Mann! in Friedrichs o - der Lud - wigs Stadt ist

kei - ner bef - fer dran. Er ach - tet's nicht, was Hof und Stadt da - für ihm bie - ten kann; und wenn er kei - nen

Kreu - zer hat, dünkt er sich Krö - fus dann. Die Welt mag lau - fen o - der stehn; mag rol - len um und

um; und al - les auf dem Ko - pfe gehn! was küm - mert er sich drum?

Wie felig, wer sein Liebchen hat,
 Wie felig lebt der Mann!
 In Friedrichs oder Ludwigs Stadt
 Ist keiner besser dran.

Er achtet's nicht, was Hof und Stadt
 Dafür ihm bieten kann;
 Und wenn er keinen Kreuzer hat,
 Dünkt er sich Krösus dann.

Die Welt mag laufen, oder stehn;
 Mag rollen um und um;
 Und alles auf dem Kopfe gehn!
 Was kümmert er sich drum?

Hui! ist sein Wort zu Strom und Wind,
 Wer macht aus euch sich was?
 Nichts mehr, als wehen kann der Wind,
 Und Regen macht nur nafs.

Doch ach! was fing' ich in den Wind,
 Und habe selber keins?
 O Evchen, Evchen, komm geschwind,
 O komm und werde meins!

Gram, Sorg' und Grille find ihm Spott;
 Er fühlt sich frey und froh;
 Und kräht, vergnügt in seinem Gott,
 In dulci Iubilo.

Durch seine Adern kreisfet frisch
 Und ungehemmt sein Blut.
 Gefünder ist er, wie ein Fisch,
 In feiner klaren Fluth.

Ihm schmeckt sein Mahl; er schlummert süß,
 Bey federleichtem Sinn,
 Und träumt sich in ein Paradies
 Mit feiner Eva hin.

In Götterfreuden schwimmt der Mann,
 Die kein Gedanke mißt,
 Der singen oder sagen kann,
 Dafs ihn sein Liebchen küßt.



XLI. Der Raubgraf.



Es liegt nicht weit von hier ein Land, da reißt' ich einft her - durch; am Weg' auf ho - hem Fel - sen stand, vor Al - ters, ei - ne

Burg. Die al - ten Ru - de - ra da - von wies mir der Schwa - ger Po - ftill - lion.

Es liegt nicht weit von hier ein Land,
Da reißt' ich einft herdurch;
Am Weg' auf hohem Felsen stand,
Vor Alters, eine Burg.
Die alten Rudera davon
Wies mir der Schwager Postillion.

Mein Herr, begann der Schwager Matz
Mit heimlichem Gesicht,
Wär' mir bescheert dort jener Schatz,
Führ ich den Herrn wohl nicht.
Mein Seel! den König fragt' ich gleich:
Wie theuer, Herr, sein Königreich?

Wohl manchem wässerte der Mund,
Doch mancher ward geprellt.
Denn, Herr, Gott sey bey uns! Ein Hund
Bewacht das schöne Geld.
Ein schwarzer Hund, die Zähne bloß,
Mit Feueraugen, tellergroß!

Nur immer alle sieben Jahr'
Läßt sich ein Flämmchen sehn.
Dann mag ein Bock, kohlschwarz von Haar,
Die Hebung wohl bestehn.
Um zwölf Uhr, in Walpurgis Nacht,
Wird der dem Unhold dargebracht.

Doch merk' eins nur des Bösen List!
Wo noch zum Ungelück
Am Bock ein weißes Härchen ist,
Alsdann Ade! Genick!
Den Knif hat mancher nicht bedacht,
Und sich um Leib und Seel' gebracht.

Für meinen Part, mit großen Herrn,
Und Meister Urian,
Aeß' ich wohl keine Kirschen gern.
Man läuft verdammt oft an.
Sie werfen einem, wie man spricht,
Gern Stiel und Stein ins Angesicht.

Drum rath' ich immer: lieber Christ,
Lafs dich mit keinem ein!
Wann der Kontrakt geschlossen ist,
Bricht man dir Hals und Bein.
Trotz allen Klausein, glaube du,
Macht jeder dir ein X für U. —

Goldmacherey und Lotterie,
Nach reichen Weibern frey'n,
Und Schätze graben, segnet nie,
Wird manchen noch gereu'n.
Mein Sprüchlein heifst: Auf Gott vertrau,
Arbeite brav und leb genau!

Ein alter Graf, fuhr Schwager Matz
Nach seiner Weise fort,
Vergrub zu Olims Zeit den Schatz
In feinem Keller dort.
Der Graf, mein Herr, hiefs Graf von Rips,
Ein Kraut, wie Käsebier und Lips.

Der streifte durch das ganze Land,
Mit Wagen, Ross und Mann,
Und, wo er was zu kapern fand,
Da macht' er frisch sich dran.
Wips! hatt' er's weg, wips! gieng er durch,
Und schleppt' es heim auf seine Burg.

Und wann er erst zu Loche fafs,
So schlug mein Graf von Rips, —
Denn hier that ihm kein Teufel was, —
Gar höhnisch seinen Schnips.
Denn sein verfluchtes Felsenest
War wie der Königsstein, so fest.

So übt er nun gar lang und oft
Viel Bubenstückchen aus,
Und fiel den Nachbarn unverhoft
In Hof und Stall und Haus.
Allein, der Krug geht, wie man spricht,
So lang zu Wasser, bis er bricht.

Das Ding verdrofs den Magistrat
Im nächsten Städtchen sehr,
Drum rieth der längst auf klugen Rath
Bedächtlich hin und her,
Und rieth und rieth — doch weifs man wohl! —
Die Herren riethen sich halb toll.

Da nun begab sich's, dafs einmals
Ob vielem Teufelspafs,
Ein Lumpenhexchen auf den Hals
In Kett und Banden fafs.
Schon wetzte Meister Urian
Auf diesen Braten seinen Zahn.

Diefs Hexchen sprach: Hört! lafst mich frey,
So schaff' ich ihn herein.
Wohl! sprach ein edler Rath, es sey!
Und gab ihr oben drein
Ein eisern Privilegium:
Zu hexen frank und frey herum.

Ein närrischer Handel! Unfereins
Thät' nichts auf solchen Kauf.
Doch Satans Reich ist selten eins,
Und reibt sich selber auf.
Für dießmal spielt die Lügenbrut
Ihr Stückchen ehrlich und auch gut.

Sie kroch, als Kröt', aufs Räuberschlofs,
Mit losem leisen Tritt,
Verwandelte sich in das Ross,
Das Rips gewöhnlich ritt;
Und als der Schlofshahn krächte früh,
Bestieg der Graf gefattelt sie.

Sie aber trug, trotz Gert' und Sporn,
So sehr er hieb und trat,
Ihn über Stock und Stein und Dorn,
Gerades Wegs zur Stadt.
Früh, als das Thor ward aufgethan,
Sieh da! kam unser Hexlein an.

Mit Kratzfufs und mit Referenz
Naht höhnisch alle Welt:
Willkommen hier, Ihr' Exzellenz!
Quartier ist schon bestellt!
Du haft uns lange satt geknufft;
Man wird dich wieder knuffen, Schufft!

Dem Schnapphahn ward, wie sich's gebührt,
Bald der Prozefs gemacht,
Und drauf, als man ihn kondemnirt,
Ein Käficht ausgedacht.
Da ward mein Rips hinein gesperrt
Und wie ein Murrethier genährt.

Und als ihn hungern thät, da schnitt
Der Knips, mit Höllenqual,
Vom eignen Leib' ihm Glied vor Glied,
Und briet es ihm zum Mahl.
Als jeglich Glied verzehret war,
Briet er ihm seinen Magen gar.

So schmauft' er sich denn selber auf,
Bis auf den letzten Stumpf,
Und endigte den Lebenslauf,
Den Nachbarn zum Triumph.
Das Eisenbau'r, worinn er lag,
Wird aufbewahrt, bis diesen Tag. —

Mein Herr, fällt mir der Käficht ein,
So denk' ich oft bey mir:
Er dürfte noch zu brauchen seyn,
Und weifs der Herr, wofür? — —
Für die französchen Raubmarquis,
Die man zur Ferme kommen liefs. —

Als Matz kaum ausgeperorirt,
Sieh da! kam queerfeldan
Ein Sansfaçon daher trittirt,
Und hielt den Wagen an,
Und visitirte, Pack vor Pack,
Nach ungestempelten Taback.



XLII. *An seinen Schimmel.*



Wie Wol-ken am Him-mel, ge - ja - get vom Sturm, trag, mu - thi - ger Schimmel, mich hin zu dem Thurm, des Spi-tze dort bli-tzet, wenn

Son - ne drauf scheint: dort ist es, dort fi - tzet mein Lin-chen und weint.

Wie Wolken am Himmel,
Gejaget vom Sturm,
Trag, muthiger Schimmel,
Mich hin zu dem Thurm,
Dess Spitze dort blitzet,
Wenn Sonne drauf scheint:
Dort ist es, dort fitzet
Mein Linchen und weint.

Zu lange, zu lange
Schon harrete sie mein;
Nun glaubet die Bange
Verlassen zu seyn,
Und blickt zum Erbarmen
Gen Himmel hinauf.
Zu Hülfe der Armen
Lauf, Schimmel! lauf, lauf!

Du schlenderst so träge,
Berg auf und Berg ab,
Die ewigen Wege
Nur immer Trap! Trap!
Galop! wie die Schläge
Des Herzens in mir!
Huy! Brücken und Stege! —
Bey Linchen find wir.

Dort kannst du denn rasten,
Und Tagelang ruhn;
Auch sollst du nicht fasten,
Sollst gütlich dir thun.
Wohlschmeckender Haber
Erwartet dich dort,
Mein Schimmelchen! aber
Was zauderst? — Mach fort!

Du hörst nicht? bring, Schimmel,
Mich ja nicht zum Zorn!
Du kriegst mir, beym Himmel!
Die Peitsch' und die Sporn.
Und giengst du zu Grunde —
Ha! mehr, als du Pferd,
Ist eine Secunde
Bey Linchen schon werth.



XLIII. Die Harlekine.

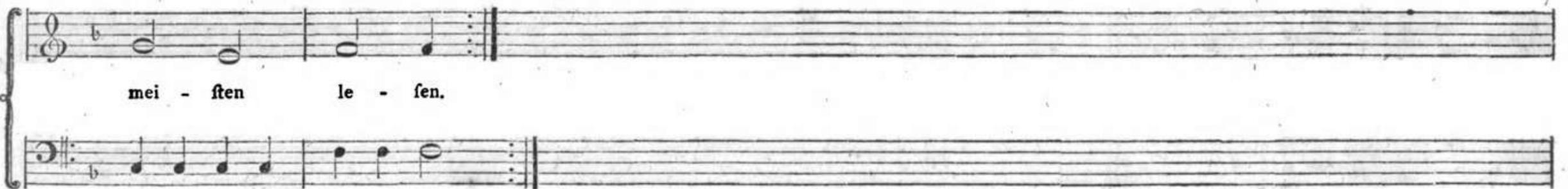


Pof-fen - reif - fer auf der Büh-ne wa - ren fonft die Har - le - ki - ne. Man ver - trieb fie von der Büh-ne: da fie
 denn, die Har - le - ki - ne, um fich fer - ner - hin mit Eh - ren auf dem Er - den - rund zu näh - ren, Io - ricks - af - fen, Mo - de -
 rich - ter, Zei - tungs - schrei - ber, Bü - cher - rich - ter, hin und wie - der Pro - fes - so - ren, und Er - zie - hungs - di - rek - to - ren, ja fo -
 gar an manchen Or - ten po - pu - lä - re Pfar - rer wor - den.

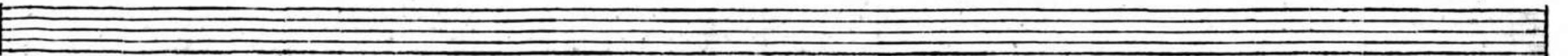
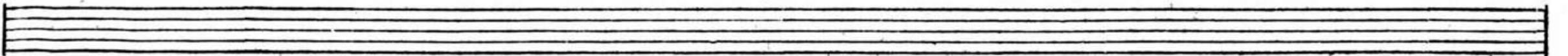
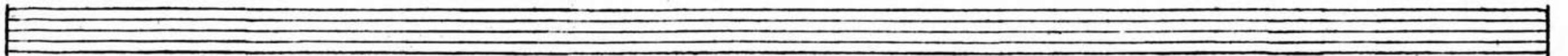
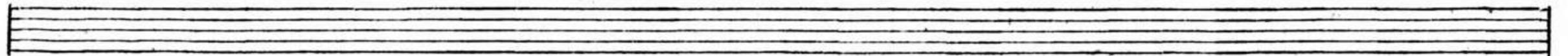
The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support. The lyrics are printed below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece concludes with a double bar line.

XLIV. *P b a n i a s.*

ist dies nicht stets er - laubt ge - - we - fen? Er schreibt ja, wie die



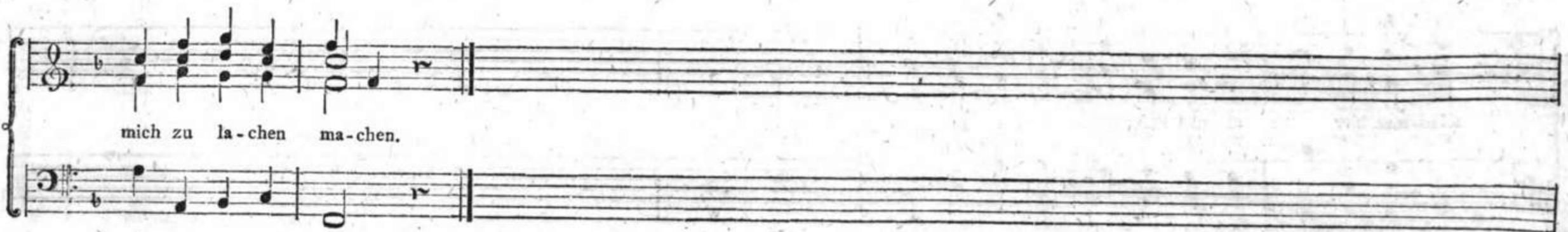
mei - sten le - fen.



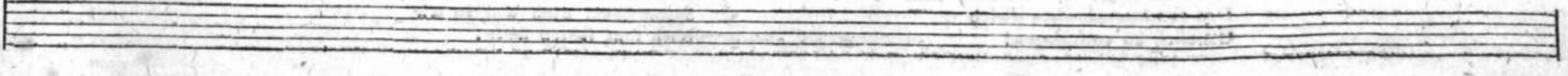
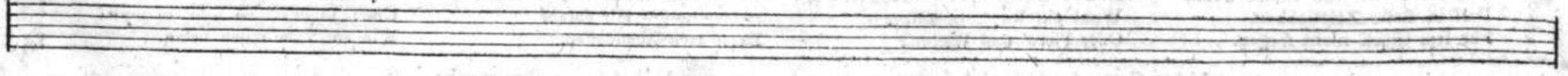
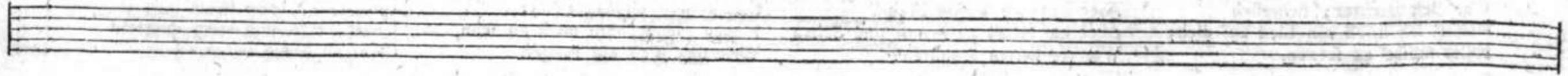
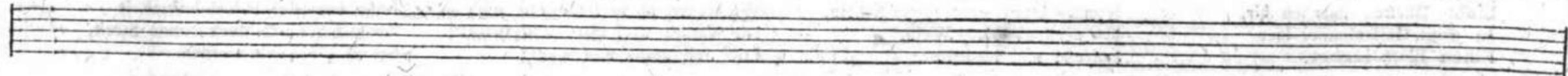
XLV. *Der ungerechte Haß.*




Die Nar-ren haf-sen mich um mein fa-ty-risch La-chen, und sie find's sel-ber doch die



mich zu la-chen ma-chen.



XLVI. *Lied eines grossen Mannes an seine Schubbürste.*

Zür - ne nicht, du Schöp - fe - rinn, mei - ner Ro - fen - ta - ge, lie - be Bür - ste, dafs ich dir, in dem Gal - la -

zim - mer hier ei - nen Platz ver - fa - ge.

Zürne nicht, du Schöpferinn
Meiner Rosentage,
Liebe Bürste, dafs ich dir,
In dem Gallazimmer hier
Einen Platz verfrage.

Niemand kann indess, wie ich,
Dich nach Würden schätzen,
Wär' ich Dichter, sicherlich
Macht' ich noch ein Lied auf dich;
Hiller müfst' es setzen.

Zauberkraft — das weifs ich nun —
Ist in dir verborgen.
Wer dir Fleifs und Kräfte weihet,
Darf in dieser Zeitlichkeit
Für sein Glück nicht forgen.

Ha, ich lache deß, der sich
Bleich und krank studiret;
Nächtlich bey der Lampe Schein,
Ungeessen, ohne Wein,
Schreibt und meditiret.

Mag wohl die Philosophie
Ihre Männer zieren!
Aber kann sie meine Frau
Auch um Hals, zu Pracht und Schau
Wie die Perlen schnüren?

Kann auf meinem Kleide ich
Sie als Treffen tragen?
Und — o sag mir! — kauf' ich mir
Wohl ein Rittergut dafür,
Oder Pferd' und Wagen?

Lieber Gott, das hilft euch nichts,
Kann euch kaum beklagen.
Wär't ihr jung, so rieth' ich, euch
Des Gelehrtenplunders gleich
Gänzlich zu entschlagen!

Ja gar fein! Und nennte man
Mich der Weifen König;
Wüfst' ich zu entschleyern auch
Die Natur; nach Sitt' und Brauch,
Löst' ich draus nur wenig.

Nein! der Ehren dank' ich schön,
Wie ein dürrer Springer,
Kahlberockt einherzugehn;
Kämen gleich, um mich zu fehn,
Weit und breit die Lünger.

Der Poetenlorbeer läfst
Zwar ganz fein; indessen
Nehmt ihn immer mit in Kauf:
Müller borgte mir darauf
Doch kein Abendessen.

Und dafür im Bortenrock
Fein adroit zu stehen.
Meine Bürste hättet ihr!
Sapperment! dann wollten wir
Nach fünf Jahren sehen!

Alles Poffen, alles Tand!
Hier, auf dieser Erden
Kann man durch Gelehrsamkeit
Zwar berühmt; doch, ohne Streit,
Selten glücklich werden.

Ha, was da die Männer nicht
Für Gesichter schneiden;
Hurtig ihre beste Welt,
Ueber Stock und Stein querfeld
Heim zu Stalle reiten.

Und dann auf die Bühne stracks
Con Grandezza treten;
Weidlich über Undank schreyen;
Und: so ist's! So sollt' es feyn!
Wie am Schnürchen beten.

XLVII. Peters Klagelied über den Tod seines Hännchens.



Das gan - ze Dorf ver - samm - let sich am Kir - mes - fest zum Rei - hen. Es freut sich al - les, a - ber mich kann
 nun nichts mehr er - freu - en.

Das ganze Dorf versammelt sich
 Am Kirmesfest zum Reihen.
 Es freut sich alles, aber mich
 Kann nun nichts mehr erfreuen.

Für mich ist Spiel und Tanz vorbei,
 Das Lachen ist vorüber;
 Ich hätte Lieder mit Schalmey,
 Und Klagen sind mir lieber.

Denn ach! mein Hännchen fehlet mir;
 Wie könnt' ich die vergessen?
 Ich weiß zu gut, was ich an ihr
 Für einen Schatz besessen.

Unschuldig war sie, wie ein Lamm,
 Konnt' auch kein Kind betrüben,
 Und wollte, fromm und tugendsam,
 Nur ihren Peter lieben.

Voll, wie der Mond, war ihr Gesicht,
 Wie Milch ihr Hals und Nackchen,
 Ihr Auge wie Vergiftmeinnicht,
 Wie Pflirsichen die Backchen.

Roth, wie die Kirsche, war ihr Mund;
 Ihr Haar schwarz, wie die Schlehe;
 Sie hatte Füßchen, schlank und rund,
 Und hüpfte wie die Rehe.

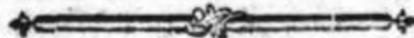
Wie hab' ich neulich nicht mit ihr
 Beym Aerndtekrantz gesprungen!
 Den ganzen Abend tanzten wir,
 Und schäkerten und fungen.

Und husch! nahm sie den Hut mir dann,
 Und schlug mir, eh ichs dachte,
 Ein apfelgrünes Band daran,
 Und sah mich an und lachte.

Wer dachts, als ich so glücklich schien,
 So dankbarlich sie küfste,
 Dafs ich so bald diefs schöne Grün
 In Schwarz verwandeln müfste!

Du flatternd Bändchen, darfst nun nicht
 Um meine Scheitel rauschen,

Nun muß ich (o betrübte Pflicht!)
 Dich gegen Flor vertauschen. —



XLVIII. *Empfindungen eines alten Juden.*



Wer bist du denn, der Meer und Land des - potisch Sein nennt, des - sen Hand mich an die Skla - ven - ket - te schließt? Wer bist du denn, du stolzer Christ? Ge -

hör ich nicht so gut, wie du, dem großen wei - ßen Gärt - ner zu, der lieb - reich Blu - men al - ler Art ge - pflan - zet hat, und auf - be - wahrt?

Wer bist du denn, der Meer und Land
Despotisch Sein nennt, dessen Hand
Mich an die Sklavenkette schließt?
Wer bist du denn, du stolzer Christ?

Gehör ich nicht so gut, wie du,
Dem großen weißen Gärtner zu,
Der liebreich Blumen aller Art
Gepflanzt hat, und aufbewahrt?

Ein Wink von ihm, und Blumen blühen!
Ein Wink, und Blumen welken hin.
Ihr Duft verweht, die Stätt' ist leer,
Und niemand denket ihrer mehr.

Doch nur verpflanzt, blühen wir,
Zwar nicht, wie sonst, des Gartens Zier!
Doch blühen wir, weit umher gemischt,
Von Seines Mundes Hauch erfrischt:

Und der du, gleich uns, Erde bist,
Du wünschst uns, du stolzer Christ,
Von unser beyder Vaterland
Mit Stumpf und Stiele weggebannt?

Nicht meinethalben klag' ich Greifs!
Mein Bart und Haar ist silberweiß;
Bald bin ich meiner Bande los,
Und ruh in Vater Abrams Schoofs!

Nur unfre Jugend jammert mich!
O niemals niemals drängt sie sich
Bis zu der Weisheit Altar vor;
Ihr schließt ihr ja des Tempels Thor.

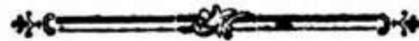
Für euch nur ist, was Künstlershand,
Und was des Denkers Geist erfand;
Uns wehrt ihr Ackerbau und Zunft,
Und selbst die Schule der Vernunft!

Wohl tadelt ihr den Iulian,
Doch hat er mehr als ihr gethan?
Ihr raubt uns, was das Herz entlammt;
Und habt zum Rechnen uns verdammt!

Und wenn, wie ihr, vom Geiz verführt,
Ein Jude ja zum Schurken wird;
Wenn er, von Dummheit groß gefügt,
Ie eine niedre Seele zeigt:

Da rufet Mann und Weib und Kind:
Weg mit dem jüdischen Gefind!
Und fluchet laut, und spuckt uns an,
Und höhnt mich armen alten Mann

Ist das die Lehre, die ihr lehrt,
Wozu ihr uns so gern bekehrt?
Ihr prahlt mit Eures Herrn Gebot,
Der Liebe lehrte bis in Tod!



XLIX. *Schwer und Leicht.*

Es ist so schwer, ein Christ zu feyn! Pabst, Probst und Abt und Bi-schof tre-ten in Pracht da-her, und stehn, und
 pa-ter no-ster nur zum Schein. Ach! es ist schwer, ein Christ zu feyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu feyn!
 Pabst, Probst und Abt und Bischof treten
 In Pracht daher, und stehn, und beten,
 Ihr pater noster nur zum Schein.
 Ach! es ist schwer, ein Christ zu feyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu feyn;
 Die Weisen und die Narren grübeln
 In alten und in neuen Bibeln,
 Und bauen nicht, und reißen ein.
 Ach! es ist schwer, ein Christ zu feyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu feyn!
 Für Geld seh ich den Himmel kaufen,
 Ein Hauf liegt auf dem Scheiterhaufen,
 Ein Calas auf dem Rabenstein.
 Ach! es ist schwer, ein Christ zu feyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu feyn!
 Wenn aber zu den Christuslehren,
 Pabst, Probst und Abt Exempel wären,
 Die Seelen hell, die Herzen rein:
 Dann wär' es leicht, ein Christ zu feyn.

L. Meine Wünsche.



An Kai-fer Io-sephs Platz zu feyn, das fällt mir wahr-lich nim-mer ein! Der Kai-fer soll und nicht zum Schein, ge-

schmückt mit Kron und Zep-ter feyn, sich ganz dem Staat und Kriegsheer weihn, und kann sich nie von Her-zen freun: da mag ein An-drer

Kai-fer feyn, Doch um mich ein-mal zu zer-streun, ein Jahr lang Herr von fei-nem Wein, von Krem-nitz und To-

kai zu feyn! Das fällt mir schon so manch-mal ein!

An Kaiser Iosephs Platz zu feyn,
Das fällt mir wahrlich nimmer ein!
Der Kaiser soll, und nicht zum Schein,
Geschmückt mit Kron und Zepter feyn,
Sich ganz dem Staat und Kriegsheer weihn,
Und kann sich nie von Herzen freun.
Da mag ein andrer Kaiser feyn!
Doch um mich einmal zu zerstreun,
Ein Jahr lang Herr von seinem Wein,
Von Kremnitz und Tokai zu feyn!
Das fällt mir schon so manchmal ein!

Der heilige Vater Pabst zu feyn,
Das fällt mir noch viel wenger ein!
Der alte Herr schläft stets allein,
Und kann und darf sich nicht mehr freun,
Muß beten, singen, sich kastein,
Und jede Luft als Sünde scheun.
Ey proßt die Mahlzeit, Pabst zu feyn!
Doch streicht er seine Gelder ein,
Dann möcht' ich auf drey Stündefein
Sein Vetter oder Bruder feyn:
Und das fällt mir nicht selten ein!

Der Türken Grosfsultan zu feyn,
Das fällt mir selbst im Traum nicht ein!
Er sitzt im Harem, wie im Schrein,
Der Türk', und trinkt kein Tropfen Wein,
Und kann sich nur an Henkerspein
Und aufgesteckten Köpfen freun.
Da mag der Henker Sultan feyn!
Doch wär sein Gold und Edelstein,
Sein Chier- und sein Zyperwein,
Und sein Georgien *) doch mein!
Das fällt mir oft, auch wachend, ein!



*) Die Heimath der schönsten Frauenzimmer.

LI. An einen Bach.



Wie oft hab' ich du klei-ner hel-ler Bach, mit Thrä-nen dich ge-trübt! du mur-mel-test so fanst, und

ach! ich seufz-te, ich seufz-te so ver-liebt! Nun ich ein Feind der Lie-be bin, komm

ich als Trin-ker oft zu dei-nen U-fer hin; Nun sollst du nütz-li-cher mir feyn: nun

küh-le mei-nen Wein.

LII. An das Klavier wenn es rein gestimmt ist.

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "1. Dank, Dank sey dem der dich erfun - den mein sil - ber - tö - nen des Klavier! Wie oft ver - süßs ich trü - be Stun - den, durch dei - ne sanf - ten Töne mir." The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are: "2. Oft still - ler Zeu - ge mei - ner Schmerzen klag ich mein Leid so won - ne - vol nur dir le Schwer - muth ein." The score ends with a fermata over the final notes.

Dank, Dank sey dem der dich erfunden.
Mein silbertönendes Klavier!
Wie oft versüßs ich trübe Stunden,
Durch deine sanften Töne mir.

Mit nie empfundenen Seeligkeiten
Fühl ich wie sich mein Herz erhebt
Wenn schmerzend sanft durch alle Saiten
Die zärtlichste Empfindung bebt.

Oft stiller Zeuge meiner Schmerzen
Klag ich mein Leid nur dir allein.
Dann flößet dein Gesang dem Herzen
So wonnevöle Schwermuth ein.

Bin ich dann gleich von Schmerz umgeben,
So schaffest du mir Trost und Ruh.
O wäre doch mein ganzes Leben
So freudenvoll und sanft wie du.

So klagend sanft singt Philomele,
Ihr trauervolles Lied im Hain.
Wie ihr Gesang durchströmt die Seele,
Dem Zauberton, so silberrein.

Dank, Dank sey dem der dich erfunden
Mein silbertönendes Klavier
Durch dich versüßs ich trübe Stunden
Durch deine sanften Töne mir.

LIII. *L i e d.*

1 Al - les ru - het! heil' - ge Stil - le Senkt vom Him - mel sich her - ab, schwebt in ih - rer gan - zen
 2 Bist du es, du klei - ner Hü - gel? Schlü - fet hier die ich ge - liebt, un - ter sanf - ter Ru - he
 3 Schlumm - re sanft im Schoofs der Er - den, der dein Geist für sie zu schön, früh ent - floh! Al - lein wir
 4 Knüp - fen wie - der Freund - schafts - ban - de, die der Tod nicht mehr zer - bricht. Schlaf an dei - nes Gra - bes

Fül - le, jekt um Wil - hel - mi - nens Grab.
 Flü - gel die an - jekt ihr Grab um - giebt.
 wer - den einft uns e - wig wie - der fehn.
 Ran - de blü - he ein Ver - gifs mein nicht.

E N D E.

Probe verschiedener Griechischen Sylbenmaafs.

Sapphisches Sylbenmaafs,

(Aus drey Sapphischen und einem Adonischen Verse bestehend.)

- u - u - u u - u - u
- u - u - u - u - u - u
- u - u - u - u - u - u

I. Venus, allgewaltige Tochter Iovens.

Der Sappho Hymne an die Venus übersetzt von Ramlern in Sapphischen Sylbenmaafs.

II. Selig, gleich den ewigen Göttern.

Der Sappho Lied an die Geliebte, von eben demselben.

Hendekasyllabus.

- u - u - u - u - u - u

III. Klagend bat ich den May, und Sommer, klagend N.

Ramlers lyr. Blumenlese B. VIII. S. 199.

Alcäisches Sylbenmaafs.

(Aus zwey eilffsyllbigen Alcäischen, einem neunsyllbigen jambischen, und einen zehnsyllbigen umgekehrten Alcäischen Verse bestehend.)

u - | u - u || - u u - | u u
u - | u - u || - u u - | u u
- u - u - u - u - u - u - u

IV. Noch viele goldne Pfeile ruhn unversucht.

Raml. lyr. Ged. 4te Strophe der XXXII. Ode.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Aus drey Asklepiadeischen und einem Glykonischen Verse bestehend.)

- u | - u u || - u u - | u u
- u | - u u || - u u - | u u
- u | - u u || - u u - | u u

V. { Gieb dem Lande fein Licht wieder, o bester Fürst! Lange gönne dies Fest

Ramlers Oden aus dem Horaz, letzte Strophe der IV. Ode.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Mit Glykonischen und Asklepiadeischen Versen abwechselnd.)

- u | - u u || - u u - | u u
- u | - u u || - u u - | u u

VI. Rom, der Städte Beherrscherinn.

Raml. Oden aus dem Horaz V. Ode 13. Vers u. f.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Aus zwey Asklepiadischen, einem Pheretrazischen und einem Glykonischen Verse bestehend.)

- u | - u u || - u u - | u u
- u | - u u || - u u - | u u
- u | - u u || - u u - | u u

VII. Odu, liebliches Weins, festlicher Kränze werth.

Ramlers Oden a. d. Horaz, erste Strophe der VI. Ode.

(Aus dem heroischen Verse, Hexameter genannt, und einem Archilochischen Heroisch-Archilochischen Sylbenmaafs. Verse bestehend.)

- u - u - u - u - u - u
- u - u - u - u - u - u
- u - u - u - u - u - u

VIII. Ich erhalte der Welt das Leben, ich wasche des B.

Nachgeahmte Sylbenmaafs der Griechen.

- u - u - u - u
- u - u - u - u
- u - u - u - u

IX. Blüht, ihr freundlichen Künste,

Aus dem Französischen des K. v. Pr. Fr. II.
Ramlers lyr. B. L. B. IX. S. 400.

u - u - u - u - u - u
u - u - u - u - u - u

X. Komm, munterer Witz, und Muthwill und Lachen,

Ramlers lyr. Ged. 5. Strophe der II. Ode.

u - u - u - u - u - u
u - u - u - u - u - u
u - u - u - u - u - u

XI. Dich schlankes flüchtiges Reh, dich hab' ich erhascht,

Raml. lyr. Ged. 3te Strophe der III. Ode.

- u - u - | - u - u - u
- u - u - | - u - u - u
- u - u - | - u - u - u
- u - u - | - u - u - u

XII. Sohn Cytherens, kleiner Weltbezwinger,

Raml. lyr. Blumenl. B. VI. S. 68.

XIII. O! mache mir du guter Mann,

R. B. L. B. I. S. 51.

XIV. Der Regen hält noch immer an,

Raml. Blumenl. B. I. S. 86.

XV. Wie Damon, du beklagest dich,

Weissens kleine lyr. Ged. I. Theil, S. 147.

XVI. Schlummre mein Püppchen,

Raml. lyr. Blumenl. B. III. S. 216.

XVII. In Träumen abwechselnder Freuden, Löwen.

Raml. lyr. Blumenl. B. VI. S. 30.

- XVIII.** Krispus kauft und baut Palläste,
Raml. lyr. Blumenl. B. I. S. 18.
- XIX.** Ob ich morgen leben werde, *Lessing.*
R. lyr. B. L. B. I. S. 87.
- XX.** Hört an, ihr Mütter alt und jung,
eben daselbst B. III. S. 226.
- XXI.** Gütig hüllt mit Finsternissen,
eben das. B. III. S. 220.
- XXII.** Laurette warum fliehst du mich?
eben das. B. III. S. 235.
- XXIII.** Cythere, von nun an verlaß ich dein Reich, *Beyer.*
eben das. B. VI. S. 31.
- XXIV.** Liebe, du Mutter zärtlicher Schmerzen, *Zachariä.*
eben das. B. VI. S. 33.
- XXV.** Es sagen mir die Mädchen. *N.*
eben das. B. VIII. S. 254.
- XXVI.** Sterblich kam ich an das Licht, *N.*
eben das. B. VII. S. 177.
- XXVII.** Als Orpheus die gedämpften Saiten, *Lange.*
eben das. B. VI. S. 17.
- XXVIII.** Hier fiel der Jüngling unser Freund. *Weisse.*
eben das. B. VI. S. 75.
- XXIX.** Ich folge dem Schicksal *Raupach.*
eben das. B. VI. S. 83.
- XXX.** Laßt uns den Priester Orgon fragen, *Lessing.*
eben das. B. VII. S. 132.
- XXXI.** Ungefähr vor sieben Jahren, *N.*
eben das. B. VIII. S. 247.
- XXXII.** Der schwühle Tag hat sich verloren, *N.*
eben das. B. VI. S. 7.
- XXXIII.** Daphnens und Apolls Geschichte. *N.*
eben das. B. VIII. S. 191.
- XXXIV.** Diese veigenvolle Schale, *N.*
Raml. lyr. Blumenl. B. IX. S. 300.
- XXXV.** Die Zeit entflieht, wie dieser Bach, *N.*
eben das. B. IX. S. 367.
- XXXVI.** Flieh nicht den Amor, O zarte Schwester, *N.*
eben das. B. VIII. S. 215.
- XXXVII.** Seit mich die Huld des Geschickes, *N.*
eben das. B. IX. S. 363.
- XXXVIII.** O wunderbare Harmonie, *N.*
eben das. B. VIII. S. 244.
- XXXIX.** Was that dir Thor dein Vaterland?
Klopstocks Oden, S. 188.
- XL.** Wie felig, wer sein Liebchen liebt,
Bürgers Gedichte, S. 19.
- XLI.** Es liegt nicht weit von hier ein Land.
Bürgers Ged. S. 150.
- XLII.** Wie Wolken am Himmel,
Götting. Blumenl. S. 32.
- XLIII.** Possenreißer auf der Bühne.
eben das. S. 49.
- XLIV.** Ist dieß nicht stets erlaubt gewesen.
Hagedorns poetische Werke, S. 102.
- XLV.** Die Narren hassen mich.
Götting. Blumenl. S. 110.
- XLVI.** Zürne nicht du Schöpferinn.
Götting. Blumenl. S. 68.
- XLVII.** Das ganze Dorf versammelt sich.
Götting. Blumenl.
- XLVIII.** Wer bist du denn, der Meer und Land, *Alxinger.*
Hamburger Blumenl. S. 129.
- XLIX.** Es ist so schwer ein Christ zu seyn.
Hamb. Blumenl. S. 60.
- L.** An Kaiser Josephs Plaz zu seyn.
Hamb. Blumenl. S. 38.
- LI.** Wie oft hab' ich, du kleiner heller Bach.
- LII.** Dank, Dank sey dem *Demois. Krüger.*
- LIII.** Alles ruhet! *Demois. Krüger.*



Venus, allgewaltige Tochter Iovens,
Aller Herzen Bändigerinn! dir fleh' ich,
Lafs doch meine Seele nicht unter Gram und
Kummer erliegen.

Kehre wieder zu mir, erhabne Göttin,
Wenn du je mich liebeich erhörtest, auf mein
Bitten je den goldenen Pallaß deines
Vaters verliebest,

Und mit vorgespannten geschwinden Spatzen,
Die mit schwarzen Flügeln die Lüfte schlugen,
Durch den Aether niederfuhrst, denn zurück sie
Sandtest, und lächelnd

O! so komm auch itzt, und entlade mich von
Diesem schweren Kummer; vollbringe, Göttin,
Was ich zu vollbringen mich sehne; ziehe
Mit mir zum Kampf aus.

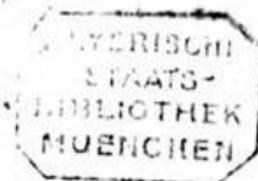
Mich mit himmlisch freundlichen Antlitz fragtest,
Was mich schmerze; fragtest, warum ich heute
Vom Olymp dich zu mir gerufen; fragtest,
Was ich verlange,

Meiner Seele zärtlichen Harm zu lindern;
Welchen Jüngling ich zu gewinnen strebe,
Wen mit Liebesseilen zu binden: „Sage,
„Sappho, wer kränkt dich?“

„Flieht er dich, so soll er dir eilig folgen;
„Will er nicht beschenkt seyn, so soll er schenken;
„Küßt er nicht, so soll er nach deines Herzens
„Wunsche dich küssen.“

Verbefferungen:

Seite 19 im ersten Takte des dritten Notensystems soll statt der mittelsten Note der drey obern Stimmen des eingestrichenen f , \bar{a} seyn.
Seite 48 im ersten Takte zweyten Systems muß das zweyte Viertel der nächst über dem Bass stehenden Note statt des eingestrichenen \bar{g} , \bar{e} , und
Seite 54 im vierten Takte des ersten Systems muß die mittelste Note des eingestrichenen \bar{h} , \bar{g} seyn.



LEIPZIG,

gedruckt bey Iohann Gottlob Immanuel Breitkopf.