

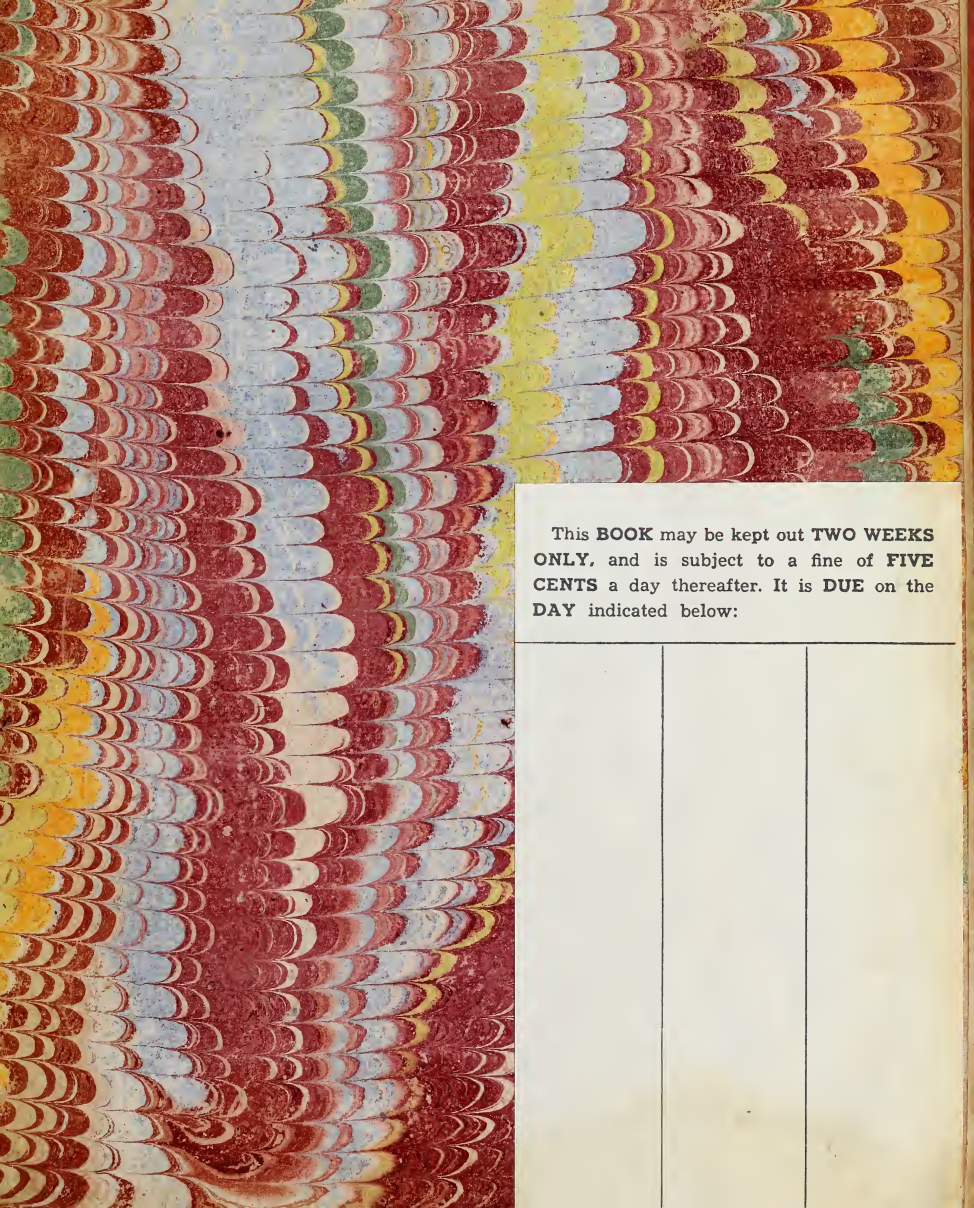
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781.6
M356a

MUSIC LIBRARY



This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY**, and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:

--	--	--

7134

6 h

dy

Anleitung
zur
Singcomposition,

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.



Berlin,
verlegt Gottlieb August Lange.

1758.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

Ihre

Hochfeyherrlichen Gnaden

der

Frau Geheimen KriegsBräthinn,

Freyfrau

von Prinzen.

V 781.6

M35 6a

Musik

lib.

593766

Hochwohlgebohrne Freyfrau, Gnädige Frau!



Befürchten Sie kein Compliment. Ehe will ich alle Regeln einer Zuschrift, als nur einen Augenblick Dero erlauchten Vorzüge durch meine schwache Farben beleidigen. Es ist ein Werk für die Grazien, die Vollkommenheiten ihrer erhabenen Schwester zu schildern.

Ueber eine Sache von einer ganz andern Beschaffenheit nehme ich mir die Freyheit, bey Ew. Hochfrenherrlichen Gnaden um ein huldreiches Gehör anzuhalten. Es sind in gegenwärtigem Buche verschiedene Gegenstände abgehandelt, die nicht nach dem Geschmacke gewisser Söhne des Parnasses seyn werden. Ich habe das Herz gehabt, ihnen gewisse Freyheiten zu entwenden, und da auch Götter zu zürnen pflegen, so
kann

Kann ich nicht anders als einer fürchterlichen Rache entgegen sehen. Sie werden ihre vermeynten Rechte behaupten wollen; sie werden für ihre Unabhängigkeit kämpfen; man wird die Tonkunst befehlen; es wird sich auf dem Doppelberge ein Gränzstreit hervorthun . . .

Glauben Sie nicht, Gnädige Frau, daß ich Sie in unsere Streitigkeiten verwickeln will. Es wird genug seyn, daß Sie Sich für die Schutzgöttinn der Tonkunst erklären, und daß die Welt erfähret, daß Sie ihre Grundsätze vernünftig, und ihre Ansprüche gegründet finden. Die Söhne der Dichtgöttinn sind viel zu galant, um sich nicht dem Ausspruche der aufgeklärtesten Dame der Zeit zu unterwerfen.

Ew. Hochfrenherrliche Gnaden werden die Ruhe auf dem Parnas erhalten, und könnten Sie wohl diesen Beystand einer der liebenswürdigsten Künste versagen, worinnen Dero vortreffliche Einsichten schon lange ein ganzes Chor der Musen aufmerksam machen? Würde aber Dero großmüthiges Verfahren nicht vielleicht, in einer andern Aussicht, unter den schönen Künsten und Wissenschaften eine Eifersucht erregen, indem Sie Sich doch mit allen aufs gründlichste bekannt gemacht, und es Ihnen einerley ist, Sich Ihre lieblichen

Töne aus einer Graunischen Partitur bey dem Flügel zu accompagniren, oder mit einem Crebillon witzig und angenehm zu schreiben, oder mit einem Young tiefsinnig und ernsthaft zu denken?

Jedoch ein tadelfreyer Wetteifer hat noch niemals den Künsten geschadet. Ihre Bekenner werden nur in desto lebhafterer Aufmerksamkeit erhalten; die Wahrheit entwickelt sich immer je mehr und mehr . . . ; die Vortheile sind zu wichtig, Gnädige Frau, daß man, für die glückliche Beförderung derselben, Ihnen nicht auß verbindlichste danken sollte.

Ich habe die Ehre, mit tiefem Respect zu seyn

Erw. Hochfrenherrlichen Gnaden

Berlin,
den 29. September
1758.

unterthänig-gehorsamster Diener,
Marpurg.

Vor=



Vorbericht.



Ich fange an, den Liebhabern der Tonkunst ein Werk über eine Materie zu liefern, worüber sich, meines Wissens, noch nicht eben zu viele Auctores die Federn stumpf geschrieben haben. Um desto eher hoffe ich, bey den großen Meistern Deutschlands, die sich in diesem Theile der Tonkunst vortrefflich gezeigt haben, einige Nachsicht zu erhalten, wenn sich hin und wieder zwischen ihren und meinen Begriffen ein Widerspruch entdecken sollte. Da ich allezeit der Ehre der Wahrheit die meinige aufzuopfern bereit bin: so kann ich aufrichtig versichern, daß mir nichts angenehmer seyn sollte, als von jedermann, der sich in der Singcomposition mit Ruhm

Vorbericht.

zu zeigen, daß glückliche Talent erlanget hat, mit nützlichen Anmerkungen und vernünftigen Erinnerungen beehret zu werden. Ich würde nicht ermangeln, zur Ehre ihrer Verfasser, sofort davon Gebrauch zu machen, und dadurch in den Stand gesetzt werden, die Regeln der Vocalcomposition von allen möglichen Zweifeln zu befreyen. Die Folge des Werks, die etwann noch einen Band bestragen wird, sollte die Welt sogleich von der Redlichkeit meiner Gesinnungen überführen.

Daß ich keine vorgefaßte Meinungen, keine durch ihr Alter bey einigen Musiciis ehrwürdig gewordene Irrthümer, keine zu Gesetzen gewordene Irrthümer, durch meine Feder fortzupflanzen und auszubreiten gewohnt bin, davon werden meine bisherigen Bemühungen, für deren geneigte Anfnahme ich dem Publico den verbindlichsten Dank hiemit abstatte, schon selbiges genugsam überzeuget haben. Gegenwärtiges Werk wird meine Bestrebungen in diesem Puncte aufs neue bekräftigen, und allenfalls kam ich mit Vergnügen darauf Rechnung machen, daß mir schon die Herren Graun und Agricola mit ihren gültigen Zeugnissen dieserwegen nicht entstehen werden. Ich habe es gewagt, ihre wichtigen Beschäftigungen zu unterbrechen, und ihnen über einige Dinge meine Zweifel zu eröff-

Vorbericht.

eröfnen. Männer von ihrem Character sind viel zu höflich, um eine Antwort schuldig zu bleiben, und ihre Einsichten und Erfahrungen sind zu weitläufig und gewiß, um nicht ihrer Antwort vermittelst vernünftiger Gründe Gehör zu verschaffen.

Wer zu allem Ja oder Nein sagt, nachdem man es verlangt, alles ins Angesicht lobet, und alles hinter dem Rücken tadelt, hat entweder keine gründliche Einsicht, oder verräth eine heimliche Scheelsucht über die Bemnühungen seiner Mitbürger. Mit dergleichen Personen läßt es sich besser vom großen Mogol oder den Dablbauern, als über das Handwerk, wie man zu sagen pfleget, sprechen. Wenigstens sind ihre musikalische Unterredungen sehr seichte, und riechen, wie die Simsonischen Fische, nach dem Brande. Solche Leute würdige ich zu wenig meiner Aufmerksamkeit, um, in einer etwannigen Zusammenkunft mit ihnen, eine Streitfrage aus dem Reiche der Tonkunst aufs Tapet zu bringen.

Da man in Deutschland nur hauptsächlich in der deutschen, lateinischen und italiänischen Sprache zu componiren, die Gewohnheit hat: so habe ich auch in gegenwärtigem Theile nur auf selbige mein Augenmerk gerichtet. Es könnte aber, woferne einigen Tonkünstlern damit

Vorbericht.

ein Gefallen geschehen sollte, in dem folgenden und letzten Bande die französische Sprache annoch hinzugefüget werden.

In der Lehre von der deutschen Sprache habe ich mich hin und wieder mit Nutzen der Schriften des berühmten Herr Professor Gottscheds bedienet. Die musikalischen Exempel in dem Capitel von der italiänischen Sprache sind aus den Compositionen der Herren Graun, Hasse und Marcello fürnehmlich entlehnet worden. In dem folgenden Theile wird es in mehr als einem Artikel Gelegenheit geben, den Herren Telemann, Händel, und einigen andern Singcomponisten aus der ersten Classe, Beyspiele abzuborgen. Ich glaube, auf das Ansehen solcher Männer, nicht so leichte irren zu können. Ich empfehle mein Werk zur geneigten Beurtheilung vernünftiger Kenner.





Anleitung zur Singcomposition.

Einleitung.

§. 1.



Die Singcomposition ist eine Geschicklichkeit, nach Anleitung eines zum Grunde liegenden Textes, für die Singstimme zu componiren.

§. 2.

Jeder Text ist entweder in Prose oder in Versen;

In Prose, oder prosaisch, wenn die Worte, ohne gewisse Regeln in Absicht auf die Anzahl oder Tongrößen der Sylben, auf einander folgen.

In Versen, oder poetisch, wenn die Worte, nach gewissen Regeln in Absicht auf die Anzahl oder Tongrößen der Sylben, hinter einander verbunden werden.

so ist z. E. folgender Text in Prose:

„Herr, der König freuet sich in deiner Kraft: und wie sehr fröhlich ist er
„über deiner Hüfte.

Hingegen werden eben diese Gedanken folgendermaßen in Versen ausgedrückt:

Der König jauchzt, von dir entzückt; in deiner Kraft, Herr, freut er sich!
Wie hüpfst, daß ihn dein Heil beglücket, wie hüpfst sein fröhliches Herz
durch dich!

S. 3.

Ein Text, er mag in Prose oder Versen seyn, kömmt in der Singcomposition auf zweyerley Art hauptsächlich in Betracht:

- a) In Absicht auf den prosodischen Ausdruck des Textes. Dieser Theil der Singcomposition ist mechanisch, und beschäftigt sich mit allem, was zur äußerlichen Bearbeitung eines Textes gehöret, als mit der Länge und Kürze der Sylben, mit den aus einer gewissen Anzahl von Sylben entstehenden Tonsüßen, und mit dem Ausdruck derselben in Noten, u. s. w.
- β) In Absicht auf den rhetorischen Ausdruck des Textes. Dieser Theil der Singcomposition beschäftigt sich mit allem, was zur innerlichen Bearbeitung eines Textes gehöret, als mit der Wiederholung, Zergliederung und Dehnung der Worte, mit dem Ausdruck der Figuren des Textes, u. s. w.

Wenn wir zu diesen beyden Theilen noch einen dritten von den verschiedenen Arten und Gattungen der Singstücke in unsrer Anleitung hinzusetzen, und den Liebhaber damit in dasjenige Feld führen, wo er von seiner erlangten Wissenschaft und Einsicht eine Probe ablegen kann: so haben wir diejenigen Gränzen erreicht, die wir uns bey der Vorfertigung dieses Werks gesetzt haben.

S. 4.

Ist es nöthig, zu erinnern, daß man eine gnungsame Ränntniß der Sprache, der Harmonie, und der heutiges Tages üblichen Instrumente besitzen müsse, ehe man einen Schritt in dieses Feld wagt? Vielleicht; denn man hat nicht allezeit gute Freunde bey der Hand, die einem den Text aus dem Lateinischen zc. ins Deutsche übersetzen, die Quantität der Wörter bemerken, und die Zergliederung und Dehnung der Wörter vorschreiben können. Wer nur eine Sprache versteht, muß in keiner als derselben componiren, weil es rühmlicher ist, in einer Sprache gut, als in mehreren übel zu schreiben. Es ist dabey nicht genug zu wissen, was mit diesem oder jenem laute einer Sprache etwan für ein Begriff verknüpft ist. Man muß im Stande seyn, einen Text seiner äußern und innern Beschaffenheit nach zu prüfen. Hierzu gehöret eine Einsicht in die Regeln der Redekunst eine gesunde Logik, eine Ränntniß der Psychologie und Moral. Zu allen diesen Sachen giebt es gnungsame, mündliche und schriftliche Anweisung, auf niedern und höhern Schulen. Wir glauben nicht, unsere Anforderung an einen Candidaten der singenden Sefkunst übertrieben zu haben. Wir verlangen so wenig, daß er das Corpus Juris, die Botanick, Heraldick, Onomonic zc. inne haben müsse, als man jemals verlangt hat, daß ein Rechtsgelehrter die aretinische Solmisation, oder ein Arzt die Lehre vom Recitativ verstehen

stehen müsse. Es gehöret Zeit und Uebung genug darzu, in einer Sache vor-
trefflich zu werden;

et Fuge ceu pestein, τὴν πολυπραγμοσύνην.

§. 5.

Ohne die Wissenschaft der Harmonie ist es so wenig möglich, in der Instrumental- als Vocalmusik, was tüchtiges zu Stande zu bringen. Dieses kann nur von den Stutzerchen im Reiche der Musen gezeugnet werden, und sie haben Recht, es zu leugnen, weil ihr Saß in allen Zeilen von harmonischen Fehlern wimmelt. Wenn diese leichte Männerchen ihre groben Schnitzer annoch beschönigen, und unter dem würdigen Vorwande verbergen wollen, als wenn das Genie von den strengen Regeln des Sages unterdrücket würde: so ist dieses um so viel lächerlicher, weil sie just noch keine Proben von ihrem Genie dargeleget haben, und weil man weiß, daß die größten Genies Deutschlands, alle annoch lebende berühmte Oper- und Kirchencomponisten in Berlin, Dresden, Hamburg und London ic. nicht weniger Profession von der guten Harmonie machen, als vom schönen Gesange. Ohne diese glückliche Verbindung würden sie niemals zu dem Ruhme gelanget seyn, den sie besitzen, und niemals Deutschland, ihrem Vaterlande, den Vorzug in der Musik vor allen andern Nationen zuwege gebracht haben. Dieses läßt sich allensfalls demonstrativisch erweisen. Aber es ist nicht jedermann erlaubt, nach Corinth zu gehen, und der Fuchs lachte über seine Brüder, als er den Schwanz verlohren hatte.

§. 6.

Die Kenntniß der verschiedenen jetzt gebräuchlichen Instrumente ist nöthig, um für jedes bequem zu sehn. Hierzu wird nicht erfordert, daß man sie alle mit besonderer Fertigkeit spiele. Es besitzen sehr viele diese Fertigkeit, ohne deswegen im Stande zu seyn, was geschiedes dafür zu schreiben. Das nützlichste Instrument bey der Singcomposition ist das Clavier, weil man alle verschiedene Stimmen darauf haben und probiren kann. Wer nichts mehr als die Natur und Beschaffenheit der Geige, Flöte und Oböe ic. kennet, ohne diese Instrumente zu spielen, muß sich mit allen Passagen von einer gewissen Gattung unverworren lassen. Es gehören auch solche nicht einmal in Ripienstimmen. Man componire sangbar, und überlasse es dem Solospieler und Concertisten, sich und sein Instrument zu seiner Zeit, in seiner Stärke hören zu lassen. Bey der Singcomposition ist der menschliche Gesang der Hauptgegenstand; die Instrumente dienen nur zur Begleitung. Man kann den Geigen genug zu thun geben, und die schönste Zusammenstimmung zuwegebringen, ohne eine Anzahl Spieler von verschiedner Fähigkeit, mit Gefahr bis an den Steg hinaufklettern

zu lassen, ohne den Gesang in beständigen Lustsprüngen und Cabriolen fortzuführen, und was dergleichen Charletanerien mehr sind.

§. 7.

Ob man müsse singen können, um Singmusik zu machen? Ohne Zweifel muß man singen, und zwar gut singen können, ob man gleich nicht von einem Singcomponisten die Stimme und Fertigkeit eines Sängers von Profession fordern darf. Es ist zu dem Ende gut, wenn man in der Jugend Gelegenheit gehabt hat, geschickten Singübungen beizuwohnen. Ich sage geschickten Singübungen; denn diejenigen Herren Cantores und Chorregenten, welche selbst noch Unterricht gebrauchen, sind ohne Zweifel nicht die Leute, welche andern Unterricht geben, und tüchtige Sänger ziehen können. Weil aber auch die guten Singstunden annoch sehr eingeschränkt zu seyn pflegen: so ist es nöthig, die Singkunst für sich selbst mit Fleiß zu treiben. Man hat die beste Gelegenheit dazu, seit der Herr Agricola das vortreffliche Werk des Herrn Tosi von der Singkunst durch seine eigne Anmerkungen noch vortrefflicher gemacht, und dem Publico mitgetheilet hat. Man muß die Natur der menschlichen Stimme und des Gesanges studiren; auf den Unterschied der Sing- und Spielmelodien Acht haben; Compositionen von allerhand guten Meistern, geistliche und weltliche, Adagios und Allegros, Arien und Recitative u. mit Verstand durchsingen, sich solche auf dem Claviere aus der Partitur accompagniren, auf das vorzüglich schöne in einem jeden Stücke aufmerksam werden, und sich vermittelst dieser Uebung, die man nicht zeitig genug anfangen kann, seinen Geschmack zu bilden suchen. Kommt ein geschicktes Naturell, eine muntre lebhaftte Einbildungskraft zu dieser Singübung hinzu; wechselt man diese mit einer Uebung im Singcomponiren selbst unermüdet ab: so kann man sich nichts anders als was gutes und vortheilhaftes versprechen.



Erstes Hauptstück.

Von dem prosodischen Ausdruck eines Textes,
oder von der Mechanik der Singcomposition.

Erstes Capitel.

Vom Tonmaße der Sylben und den Klangfüßen
überhaupt.

§. 1.

Die Erfahrung lehret, daß, wenn zwei Sylben, in Ansehung der zu ihrer Aussprache gehörigen Zeit, gegen einander betrachtet werden, entweder zu der einen mehr Zeit als zu der andern, oder zu eben derselben Sylbe bald mehr, bald weniger Zeit erfordert wird. Es entspringen hieraus dreierley Gattung von Sylben, lange, kurze und gleichgültige.

§. 2.

Lange Sylben sind, die in der Aussprache mehr Zeit als die nächst vorhergehende oder nächst folgende Sylbe, erfordern. Ihr Zeichen ist $\bar{}$. Aus dem Gegentheile fließt die Erklärung kurzer Sylben. Das Zeichen dieser letzten ist $\cdot$. Nach dem vorhergehenden sind, vermöge der allgemeinen Erfahrung, in den Wörtern:

geneigt, beredt, gewagt,

die ersten Sylben kurz, und die letzten lang. Hingegen sind in folgenden Wörtern:

wallet, Schatten, weiße,

die ersten Sylben lang, und die letzten kurz.

§. 3.

Gleichgültige (willkürliche, ungewisse, gemeine oder zweifelhafte) Sylben sind, welche bald mehr, bald weniger Zeit in der Aussprache weg-

nehmen, und also lang und kurz gebraucht werden können. Hieher gehören nicht nur die meisten einsylbichten Wörter, sondern auch die letzten Sylben in gewissen mehrsylbichten Wörtern, z. E. ger in ewiger ist gleichgültig, indem man sagen kann:

ewiger Vater, und ewiger Beherrscher.

S. 4.

Die Länge und Kürze der Sylben wird mit einem Worte das Sylbens oder Tonmaß, die Quantität oder Tongröße, ingleichen das Zeitmaß der Sylben oder Wörter genennet.

S. 5.

Wenn man zwei oder mehrere Sylben, von einerley oder verschiedener Quantität, in einem oder mehrern Wörtern, zusammen nimmt: so wird eine solche Anzahl von Sylben ein Fuß, Klangfuß, Tonfuß oder metrischer Fuß genennet. So machen z. E. die beyden Wörter mein Gott! einen Klangfuß, und jedes einzelne Wort, das mehr als eine Sylbe hat, enthält auch einen Klangfuß, z. E. Seele; Erlöser. Die lehre von dem Tonmaße, und den Klangfüßen wird mit einem Namen Prosodie genennet.



Zweytes Capitel.

Vom Tonmaße in der deutschen Sprache besonders.

Erster Abschnitt.

Von einsylbichten Wörtern.

S. 1.

Alle einsylbichte Wörter können, überhaupt davon gesprochen, lang oder kurz gebraucht werden, nachdem es der grammatische Zusammenhang in Ansehung der Folge erfordert.

a) Exempel.

Von den Artikeln: der, die, das, des, der, dem, den, und ein. Siehe wegen ein den II Abschnitt. S. 21. Anmerkung.

Der

Der nahe Streit wird schrecklich werden.

Hier wird der kurz gebraucht.

* *

Gott kennt und zeichnet selbst die Bahn

Die der Gerechte geht.

Hier ist nach dem Schemate des Dichters der lang, und die kurz,
ob man gleich sonst lesen kann: die der Gerechte geht.

* *

Er schaut im Zorn den Sünder an;

Des Sünders Weg vergeht.

den und des sind kurz.

* *

Sein Grimm wird reden und sie schrecken;

Und des Messias Rächer seyn, und so weiter.

des ist lang; ob man gleich auch folgendergestalt lesen kann: Und des
Messias u.

β) Exempel von den persönlichen und unpersönlichen Fürwörtern bey den Verbis:

ich, du, er, wir, ihr, sie, es, man.

Ich lieg, ich schlaf und ich erwache.

Ich ist die beyden erstenmale kurz, und das drittemal lang.

* *

Gott, zu dir erhebe ich mich,

Ich vertraue nur auf dich.

Ich ist das erstemal kurz, und das andremal lang,
und so weiter mit den andern Fürwörtern. Siehe den §. 5.

γ) Exem-

γ) Exempel von den Fürwörtern:

mein, dein, sein; mir, dir, ihm; mich, dich, ihn; uns, euch; selbst;
ihr, sich. Siehe den §. 5.

Dir sollen alle Heyden dienen,

Die Erde sey dein Königreich.

Dir und dein sind kurz.

Du sollst, wie Töpfe die zerschmeißen,

Die dein so sanftes Joch zerreißen.

Dein ist lang, wenigstens nach dem Schemate des Dichters, ob man

sonst auch lesen kann: Die dein so sanftes u.

Wenn ich zu dir in meinen Aengsten stehe.

Dir ist lang. u. s. w.

δ) Exempel von den Vorwörtern:

an, auf, aus, bey, durch für, gen, in, kraft, laut, mit, nach, nächst, nebst,
ob, ohn, samt, um, von, vor, zu, u.

Er führet mich

Auf ewig grüne Weyden.

Auf ist kurz.

So lang ich auf der Erde

Herr, deinen Namen preisen werde.

Auf ist lang.

Du selbst mein Haupt mit deinem Dele.

Mit ist kurz.

Mit verwandten Tauben girren.

Mit ist lang.

u. s. w. Von der Quantität dieser Vorwörter in der Zusammensetzung siehe
den zweyten Abschnitt §. 4. 5.

2) Exempel von den Bindewörtern:

als, auch, daß, denn, doch, so, wenn, weil, zwar ic.

Und ich hasse, Herr, und scheue
Jeden, der die Lügen liebt.

Das erstemal ist und lang, das andremal kurz, u. s. w.

3) Exempel von den Nebewörtern:

bald, da, dort, heut, hier, ja, jetzt, kaum, nein, nicht, wie, wo ic.

Hier bin ich, Herr, den du schon längst gerufen.

Hier ist kurz; man kann es aber, wenn man den Vers anders liest, auch
lang machen:

Hier bin ich, Herr, ic.

* *

Hier auf den beblümten Auen ic.

* *

Sie schrien, und wurden nicht zu Schanden.
Nicht ist lang.

* *

Und laß sie den nicht überwinden.
Nicht ist kurz.

* *

Sie fliehn, doch dir entfliehn sie nie.
Nie ist lang.

* *

Nie jagt dein König in Gefahren.

Nie ist kurz, u. s. w. Siehe den §. 5.

4) Exempel von den Zwischenwörtern:

ach, auf, fort, o, weg, weh, wohl ic.

Ach! zwar solches auszudenken,

Ach ist lang.

Anl. zur Singcomposition,

S

Ach!

Äh! damit wollest du durch deine Gnadenhand.

Äh ist kurz.

O wie gesegnet, o wie heilsam ist!

O ist das erstemal kurz, und das andremal lang, ob man gleich auch das
erstemal lesen kann: O wie gesegnet u. u. s. w. Siehe den §. 5.

§. 2.

So ist es mit dem Zeitmaasse der einsylbichten Wörter in Absicht auf die
grammatische Wortfügung beschaffen. Diese Gleichgültigkeit aber leidet in
Absicht auf den rhetorischen Vortrag ihre Ausnahmen, wie wir an seinem
Orte in der Folge sehen werden. Wir haben nunmehr einige besondere Re-
geln von dem Tonmaasse der einsylbichten Wörter zu bemerken.

§. 3.

Alle folgenden einsylbichten Wörter sind natürlicher Weise lang,
nämlich:

a) die vermittelst der Stuzung, Verbeißung oder Zusammenziehung
aus zweyen Sylben entstanden sind.

Die Stuzung (*Apocope*) ist, wenn einem Worte am Ende etwas abgenom-
men wird, z. E.

hab, für habe.

wär, für wäre.

schön, für schönes.

Die Verbeißung (*Syncope*) ist, wenn in einem Worte etwas aus der Mitte
herausgenommen wird, z. E.

drein, für darein.

stralt, für straleet.

Die Zusammenziehung (*Crafsis*) ist, wenn man zwey einsylbichte Wörter in
eines zusammenzieht, z. E.

im, für in dem.

vom, für von dem.

er hörts, für er hört es.

Einige Sprachlehrer begreifen die Verbeißung mit unter der Zusammenziehung,
weil beyde Figuren einerley Verrichtung haben, mit dem bloßen Unterschiede, daß
die

die erstere sich nur auf ein Wort, die letztere aber auf zwey erstrecket. Uebrigens können von allen dergleichen Wörtern, die aus der Zusammenziehung zweier Partikeln entstandenen einsylbigen Wörter, 3. E. vom, im, 2c. allezeit am bequemsten kurz gebraucht werden. Bey den übrigen, 3. E. er hörte, war, stralt, 2c. muß man das Gehör und die Rhetorik zu Rathe ziehen, um sie nicht ohne Ursach kurz zu machen.

β) Die einen Diphthongum oder Doppellauter enthalten, 3. E.

aa, die Quaal,	eu, treu,
ä, der Bär,	ey, frey,
au, der Traum,	ie, das Knie, tief, Glieð,
ay oder ai, der Hayn, der May,	ö, schön
äu, er dräut,	oo, das loos,
ee, das Meer, die See,	ü, grün.
ei, das Leid, nein,	

γ) Die bey dem Decliniren und Conjugiren, oder in denen mit ihnen verwandten Wörtern, ihren Vocale in einen Diphthongum verwandeln, 3. E.

Schwan, Schwäne,	Glut, glühen,
hat, hätten,	Hof, höflich,
Schlaf, schläfrig,	Spur, spüren,
Tag, täglich,	u. s. w.

δ) Die eine Position enthalten, d. i. worinnen auf den Vocale mehrere Mistlauter folgen, 3. E.

hoch, satt, ach! Stern, sich, mich, hältst, wägst, 2c.

Anmerkung.

Wir untersuchen nicht, ob verschiedene hieher gehörige Wörter, auch nach andern Regeln zugleich, beurtheilt werden können.

ε) Worinnen der Vocalis, entweder vor oder hinter sich, mittelbar oder unmittelbar, durch ein h verstärkt wird, 3. E.

That, thue, Weh, Noth, Rath 2c.

§. 4.

Man hat, nach allen diesen Regeln, beständig den Wohlklang in Obacht zu nehmen, und das Gehör um Rath zu fragen. Da nämlich eben derselbe Vocal in manchem Worte länger oder gezogener ausgesprochen wird, als in einem andern: so ist zu merken, daß ein Wort, wo der Vocal einen wenig

längern Laut hat, eher kurz gebraucht werden kann, als dasjenige, wo der Vocal einen viel längern Laut hat; und umgekehrt, daß ein Wort, wo der Vocal einen wenig kürzern Laut hat, eher lang gebraucht werden kann, als ein anders, wo der Vocal einen viel kürzern Laut hat. 3. E. die beyden Wörter That und Stadt sind alle beyde, nach der Regel, natürlicher Weise lang. Da aber das a oder ha in That, wie aa oder ah, nämlich wie Laas oder Laht, ausgesprochen wird: so ist das a in That unstreitig länger, als in Stadt, weil, wenigstens nach dem guten Dialect, nicht Straadt gesprochen wird. Ein anders ist das Wort Städt, welches einen gleich langen Laut mit That hat. Noch ein Exempel zu geben, so klingt das g in er jagt (*venatur*) weit gezogener oder länger, als in dem Nennworte: die Jagdt (*Venatio*). Jenes wird wie jaagt ausgesprochen, aber nicht dieses.

§. 5.

Noch sind natürlicher Weise alle einsylbichten Wörter lang, die für sich allein stehen können, zur Antwort auf eine Frage oder sonst, 3. E.

a) Die Nebenwörter: ja, nein, nicht, wo, dort, hier, kaum &c. Hieher gehören alle von Adjectivis entspringende Nebenwörter, als: froh, hold, sanft, frech, stolz, schlau, stark, schwach, hoch, tief, schön, falsch, wild, zart, rauch, u. s. w.

B) Die Wörter: der, die, das &c. wenn solche für derjenige, diejenige, dasjenige; oder derjenige der, diejenige die, dasjenige das, gebraucht werden, 3. E.

Vergalt ich Böses dem, der friedlich mit mir lebte,
Wenn der, der ungerecht mich zu verderben strebte,
Auch litt und meine Rach empfand &c.

Größlich laß seyn in dir, die deinen Namen kennen.

Das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte.

γ) Die persönlichen Fürwörter: ich, du, er, wir, ihr, sie, wenn solche einander entgegen gesetzt werden, 3. E.

Denn es ist unser Gott, und wir das Volk seiner Beyde.

Die Gottlosen rüsten sich wider die Seele des Gerechten; aber du, o Herr, bist ihr Schuß.

δ) Die Zwischenwörter: ach, auf, fort, o! weg, weh, wohl, &c.

Kurz, alle einsylbichte Wörter, die allein vorkommen, können nicht anders als lang gebraucht werden.

Zwenter

Zweiter Abschnitt.

Von zwey- und mehrsyblichten Wörtern.

§. 1.

Mit der Quantität der zweysylbichten Wörter setzet es wohl bey einem gebornen Deutschen keine Schwierigkeit. Wenn die eine Sylbe kurz ist, so ist unstreitig die andere lang; und gesetzt, beyde Sylben schienen lang zu seyn, z. E. Klarheit, Wahrheit, Klugheit u. so ist doch gewiß, daß in vorhergehenden Wörtern, die erste Sylbe länger als die zweyte ist; und in diesem Falle, und in allen ähnlichen, ist die weniger lange Sylbe, sie mag zuerst oder zuletzt stehen, für kurz zu halten und zu gebrauchen. Die drey- und mehrsyblichten Wörter erfordern eher einige Regeln, weil daselbst mehrere lange und kurze Sylben zugleich vorkommen. Welche Sylbe von zweyen in einem vielsylbichten Worte vorkommenden langen Sylben, den herrschenden oder eigentlichen Ton führet, muß die Logik entscheiden. Doch in vielen Wörtern ist dieses gleichgültig. Hier folgen indessen einige Regeln, sowohl von dem Zeitmaße zwey- als mehrsyblichter Wörter.

§. 2.

Wenn zwey einsylbichte Wörter zusammengesetzt werden, deren jedes, für sich allein betrachtet, lang ist: so bekömmt in der Zusammensetzung die erste den Ton, z. E.

Schlaftrunk,
Selbstmord,
Pfingstfest,
Reichstag,

Handschlag,
Laufbahn,
Lobfest,
Schußfrey, u. f. w.

Anmerkung.

Es geschieht in der Zusammensetzung gerade das Gegentheil von dem, was außer derselben vergeht, z. E. ich bin, ein Buch, der Schlaf, von dir, u. f. w.

Hier ist das erste einsylbige Wort allezeit nach der Grammatik kurz, und das andere lang.

§. 3.

Wenn ein zwey- oder mehrsyblichtes Wort, worinnen die erste Sylbe lang ist, mit einem langen einsylbichten Worte dergestalt zusammen gesetzt wird, daß das einsylbichte zuerst steht: so entspringet daraus ein zur Musik unbequemes, zur Poesie aber noch unbequemers Wort, z. E.

Rathgeber,
Nachtwache,

Kreuzjüge,
Kriegsknechte,
Haushalter, u. s. w.

Stehet aber das einsyllbige Wort zuletzt: so ist das Wort gut, z. E.

Thränenbach,
Gnadenwahl,
Schäferstab,
Heldenthat,

Glockenschlag,
Sterbetag,
Wunderthat,
Mittagsstern, u. s. w.

Dort sind die beyden ersten Sylben lang; hier ist die erste lang, und die zweyte kurz.

S. 4.

Die Partikeln: ab, an, auf, aus, bey, dar, durch, ein, fort, für, gleich, heim, hin, her, kraft, laut, los, mis, mit, nach, ob, ohn, um, un, vor, ur, wahr, weg, will, zu &c. sind in allen damit zusammengesetzten Wörtern lang, sie mögen getrennt, oder ungetrennt vorkommen. Es versteht sich die Trennung von denjenigen Partikeln, die getrennet werden können. Sollten hier noch einige Wörter ausgelassen seyn: so beliebe man solche hinzu zu denken.

Exempel.

ab, Abfall, laß ab, abzumäthern, abhold, &c.

an, Anfall, fällt an, angeklagt, anzubeten.

Anmerkung.

Wenn wir die Quantität in laß ab, und fällt an, dergestalt bemerkt haben, daß das Zeitwort kurz ist: so wollen wir damit nicht sagen, daß solches nicht auch lang gebraucht werden könne; und dieses kann geschehen, wenn zwischen das Zeitwort und die Partikel annoch etwas eingeschaltet wird, z. E.

Laß von deinen Sünden ab.

Man applicire dieses auf alle ähnliche Fälle, und alle folgende Partikeln, die von dem Zeitworte getrennet werden können.

auf, Aufbot, bringt auf, aufgebracht, auferwecken.

aus, Ausfluß, forschet aus, auserlesen, auserwählet.

bey, Beyleid, beygethan, beyzutragen.

Nimm aus: besammeln, beynähe, beyseiten, worinnen bey kurz ist.

dar,

dar, stellt dar, dargereicht, darzubringen.

Nimm aus: darnach, darzu, darwider, darbey, dargegen, darüber, darneben, darein, darnieder, dazwischen, ingleichen

dafür, für dafür

davon, für darvon.

worinnen dar kurz ist.

durch, Durchbruch, durchzubohren, durchgeforschet.

ein, Eintracht, ladet ein, einzustößen.

fort, Fortgang, eilt fort, fortzupflanzen.

für, Fürspruch. Siehe vor; für in fürwahr und fürlieb ist kurz.

gleich, Gleichlaut, Gleichmaß, gleichfalls. Gleich in gleichwie ist willkürlich.

heim, Heimfart, Heimweg, heimzuführen.

her, bringt her, treibt her, herzuzählen.

Nimm aus: hergegen herab, herunter, heran, heraus, herbey, her, ein, hervor, hernach, herum, herzu, ic. worinnen her, kurz ist.

hin, Hintritt, reißt hin, hinzufallen.

Nimm aus: hingegen, hinüber, hinweg, hinein, hinführo, hin, unter, hinwieder ic. worinnen hin kurz ist.

Kraft, kraftlos.

laut, lautbar.

los, läßt los, losgesprochen, loszulassen.

mis, Misgunst, Mißverstand, Mißgefallen.

mit, Mitleid, theilt mit, Mitgenossen.

nach, Nachdruck, ahmt nach, nachzufolgen.

ob, Obhut, liegt ob, obzuliegen.

ohn, Ohnmacht.

um, Umgang, reißt um, umzustößen.

Nimm aus: umarmen, umfängen, umringen, umhassen, umzingeln, umgeben, umher, umsonst, umhin ic. worinnen um kurz ist.

un, Unfug, Unbedacht, Unbestand, unerschrocken,

vor, Vorsicht, Vorhof, vorbereiten.

Nimm aus: vortrefflich, vorbehey, voraus ic. vor diesem, vorhin, vorher, vor Alters, worinnen vor kurz ist.

ur, Urbild, Urquell ic.

wahr, nimmt wahr, wahrzusagen.

weg,

weg, Wegzug, reißt weg, wegzuschaffen.
will, Willführ.

Nimm aus: willkommen, worinnen will kurz ist.

zu, Zustand, zugehan, zubereiten.

Anmerkung.

Mit dieser Partikel zu, muß das bey den Infinitivis gebräuchliche Wörtchen zu nicht vermischt werden, welches letztere gelegentlich kurz und lang gebraucht werden kann, nach Beschaffenheit des folgenden Worts, z. E.

zu schauen, anzuschauen.

Hier ist zu kurz; aber in folgenden Exempeln ist es lang:

zu verzeihen, zu gehorchen.

Es wäre aber unstreitig gut, die eigentliche Quantität hievon folgendergestalt zu verzeichnen:

zu gehorchen, zu verzeihen.

Von den beyden kurzen ist zwar die erste allezeit lang, weil nach der zweyten kurzen eine lange Sylbe folget. Allein es ist doch gewiß, daß das zu allhier nicht so lang ist, als die mittlere Sylbe von gehorchen oder verzeihen. Nach dieser verschiedenen Länge hat man sich ohne Zweifel in der Musik zu richten.

Anmerkung.

Das Wörtchen voll ist in den damit zusammengesetzten Wörtern bald lang, bald kurz, z. E.

Kurz.
vollziehen,
vollkommen
vollbringen
vollständig
vollenden,
vollstrecken, &c.

lang.
Vollmacht,
Vollmond,
vollfüllen,
vollschütten,
vollstopfen, u. s. w.

S. 5.

Wenn die folgende Sylbe eines mit vorigen Partikeln zusammengesetzten mehr als zweysylbichten Worts lang ist: so entsteht daher ein unbequemes Wort, z. E.

ab, abbitten, abbanken, absterben &c.

an, anfallen, Anblicke, Anführer, anbeten,

auf,

auf, aufopfern, Aufnahme, aufwiegen,
 aus, Ausöhnung, ausschlafen, auslegen,
 bey, Beyhülfe, beymessen, beytragen,
 dar, darbringen, darreichen,
 durch, durchdringen, durchstoßen, durchwischen,
 ein, einflößen, Einsiedler, einflechten,
 fort, fortlaufen, forteilen,
 für, Fürsorge, fürbitten, Fürsprecher,
 gleich, gleichgültig, gleichförmig,
 heim, heimführen, heimsuchen,
 hin, hinfallen, hinreißen,
 her, her zählen, herbeten,
 Kraft, Kraftlosigkeit,
 los, loslassen, losgeben,
 mis, mislingen, Mistrauen, misgünstig,
 mit, mittheilen, Mithelfer, Mitleiden, Mitschuldner,
 nach, nachrufen, Nachfolger, nachtheilig,
 ob, obwalten, obliegen,
 ohn, ohnmächtig ic.
 um, umstoßen, umformen,
 un, unselig, unzählich, unendlich, unmöglich, unsinnig, unheilig, unbiegsam,
 unselblich, ungünstig, unsinnig, unsäglich ic.

Anmerkung.

Man pfleget in dergleichen verneinenden, mit un zusammengesetzten Wörtern, die Sylbe un insgemein kurz zu gebrauchen. Daß dieses, wenigstens logisch, nicht recht sey, ist leicht einzusehen, wenn man betrachtet, wie die Partikel un den ganzen Sinn bestimmt, und den in dem damit zusammengesetzten Hauptworte liegenden Begriff durchaus ins Gegentheil verwandelt. Folglich ist die erste Sylbe dieser Wörter in der Musik, nach Art der Redner, zu brauchen, wenn sich auch die Poeten nicht daran kehren.

voll, vollführen, vollfüllen,
 vor, vorstellen, das Vornehmen, vortragen,
 ur, urkunden, urtheilen,
 wahr, wahrnehmen, wahrsagen,
 weg, wegwaschen,
 will, willfahren,
 zu, zusprechen, zusagen, zurufen.

§. 6.

Vorhergehende Partikeln bleiben lang, wenn sie auch vorne von einer andern Partikel einen Zusatz bekommen; und wenn zwei solcher langen Partikeln zusammengeſetzt werden, ſo iſt allezeit der Ton auf der letztern, 3. E.

Mit einem Zufaze vorne. Zwei lange werden zuſammengeſetzt.

bevor,	anbey,	herum,
beur,	anheim,	hervor,
dafür,	daran,	herzu,
daher,	darauf,	hinab,
dahin,	daraus,	hinan,
davon,	herab,	hinauf,
demnach,	heran,	hinaus,
hievon,	herauf,	hinein,
hindan,	heraus,	hinweg,
verab,	herein,	hinzu,
veran,	herbey,	voran,
verun,	herdurch,	voraus,
verur, u. ſ. w.	hernach,	vorbey, u. ſ. w.

Geſe noch zu: hinterher
überein, u. ſ. w.

§. 7.

Wenn auf vorhergehende Doppelpartikeln, in der Zuſammenſetzung mit einem andern Worte, eine lange Sylbe ſolget: ſo entſtehet daraus ein unbequemes Wort, 3. E.

anheimſtellen,	hervorbrechen,	
beurlauben,	herzunahen,	
darangehen,	hinabgehen,	
daraufhalten,	hinanſteigen,	
davontragen,	hinaufgehen,	
herabſteigen,	hinausjagen,	
herannahen,	hindanſetzen,	
heraufſteigen,	hineinjagen,	
herauspreſſen,	verabſolgen,	
hereinbrechen,	veranſtalten,	
herbeſchaffen,	verunzieren,	
herdurchwaten,	verurſachen,	
hernachtraßen,	vorausnehmen,	
herumtragen,	vorbeyrauſchen, u. ſ. w.	Folget

Folget aber eine kurze Sylbe, so ist das Wort gut, z. E.

anheimzustellen,
herabzusteißen,
herausgepresst ꝛc.

§. 8.

Die mehrgedachten einsybligten Partikeln werden kurz, wenn sie hinterwärts mit einer zweysybligten Partikel verbunden werden, z. E.

därgēgen,	herüber,
darnieder,	herunter,
darunter,	hinüber,
dawider,	hinunter,
dazwischen,	vorüber, ꝛc.

§. 9.

Die einsybligten untrennbaren Partikeln: be, emp, ent, er, ge, ver und zer, sind in den damit zusammengesetzten zwey- drey- und mehrsybligten Wörtern kurz, und ist die darauf folgende Sylbe lang, z. E.

be, bedrohn, beladen, begaben, befestigen,
emp, empfangen, empfehlen, empfindlos,
ent, entflammen, entflohen, entfernt.

Ausnahme in ent.

Wenn die Partikel ent eine Verneinung enthält, z. E. in

entladen, enrweihen,
entehren, entheiligen,
entschuldigen, u. s. w.

so wird sie lang, weil der logische Hauptbegriff des Worts durch sie ausgedrückt wird. Sie zeigt nämlich das Gegentheil von

beladen, einweihen,
verehren, heiligen,
und beschuldigen, ꝛc. an.

Die hieher gehörigen Wörter müssen also unstreitig hiernach gehandhabet werden, wenn es auch gleich wider die Gewohnheit ist. Ihr Tractament haben sie mit denjenigen unbequemen musikalischen Wörtern gemein, worinnen die beyden ersten Sylben lang sind, und wovon an seinem Orte gehandelt werden wird.

er, erkühnen, erschöpfen, Erbarmen, Ersättigung,
ge, Gesang, Gefahr, gefallen, Gefälligkeit,
ver, Verdacht, verschonen, vergöttern, vereinigen,
zer, zerschmettern, zermartern, zerspalten.

§. 10.

Alle letztere Sylben eines Worts, welche mittelst der Stufung, Verbeifung oder Zusammenziehung aus zweien Sylben entstanden sind, sind lang, als:

er verbat, für verbate,
 es geschah, für geschahē,
 er übergab, für übergabe,
 er unterbrach, für unterbrach es,
 des Gemachs, für Gemaches.

§. 11.

In allen dreysylbichten Wörtern, worinnen die mittelste Sylbe kurz ist, und die erstere den Ton hat, kann die letzte willkürlich gebraucht werden, die Endsylbe mag beschaffen seyn, wie sie will, wenn diese Gleichgültigkeit nicht durch andre Regeln aufgehoben wird, z. E.

Ärgerniß,	Nebensäß,	Dönnerrēiß,
Schäferinn,	Brüderschaft,	Trauernacht,
Asia,	Herzeleid,	Josaphat,
Bathscha,	zweifelhaft,	Goliath,
Gotteshaus,	Lasterbahn,	tugendsam,
Erdenkreis,	Jammerthal,	Gabriel,
Abraham,	Himmelreich,	Glockenschlag,
wandelbar,	Heiligung,	Ungemach,
kummervoll,	eingeweiht,	Zärtlichkeit,
Sündenweg,	Gegenschein,	Wiederhall,
Mayenthau,	fürchterlich,	Osterlamm,
Wiedermann,	Trauernahl,	Eigenthum,
Dankbarkeit,	Widerstand,	Friedensstab,
Heuchelen,	Tummelplatz,	Hinterhalt. u. s. w.

In zweifelhaften Fällen braucht man die letzte Sylbe lieber allezeit lang.

Hat aber die letzte Sylbe den Ton, so kann die erste lang und kurz gebraucht werden,

1. E.	prophezeit	Paradies	Pellicān.
	benedict	Cabinet	
	Diamant	Mithridat	
	Rosmarin	Medicin	

Anmerkung.

Wenn das die mittlere Sylbe kurz habende dreysylbichte Wort aus einer fremden Sprache herrühret, und in selbiger die letzte Sylbe lang hat: so bleibt diese auch

auch im Deutschen lang. Die erste wird alsdenn willkürlich. Hieher gehören die eben angeführten Exempel:

Paradies,
 Mithridat, u. s. w.

§. 12.

Wenn in einem dreyssyllbichten Worte die mittelfte Sylbe den Ton hat, so sind die beyden äußersten Sylben kurz, und solche können nicht anders als so behandelt werden, z. E.

bētaget, verzagtē, erscheinē.

§. 13.

In allen viersyllbichten Wörtern, worinnen die zweyte Sylbe den Ton hat, kann die letzte lang und kurz gebrauchet werden, wenn diese Gleichgültigkeit nicht durch andre Regeln aufgehoben wird, z. E.

Vermessenheit	Emanuel,
America,	Lucretia,
Beherrscherinn	Trompetenschall,
veränderlich,	Belustigung,
Genossenschaft	Gedächtnistag,
Verrätherey,	u. s. w.

Siehe den 19 §. (B) von gewissen Wörtern, die hieher zu gehören scheinen.

§. 14.

In allen viersyllbichten Wörtern, worinnen die erste und dritte Sylbe gleich lang sind, müssen diese Sylben ausdrücklich so und nicht anders behandelt werden, an statt daß in denen, wo die dritte länger als die erste ist, die erste auch kurz gebrauchet werden kann, z. E.

hier sind die erste und dritte gleich lang.	hier ist die dritte länger als die erste.
niederstinken,	prophezeihen
nachzufolgen,	benedeyen,
Missethäter &c.	Osianna.

§. 15.

In allen viersyllbichten Wörtern, worinnen die beyden mittelsten kurz sind, sind die erste und vierte gleich lang, z. E. Todesgefahr, Schwanengesang.

Siehe den 19 §. (B) von gewissen Wörtern, die hierher zu gehören scheinen.

§. 16.

Alle Endsyblen in e, el, eln, els, elst, elt, end, em, en, er, erm, ern, erst, ert, es, est und et, sind in zwey- und mehrsybligten Wörtern kurz, wenn keine andere Regel oder Gewohnheit in der Aussprache dazwischen kommt, und sind folglich alle andre Endsyblen entweder lang oder willkürlich, z. E.

e, ich liebe, ehre,
 el, edel, Tadel
 eln, seegeln,
 els, des Adels,
 elst, du tadelst,
 elt, er tadelt,
 end, Abend,
 em, seinem, deinem,
 en, stranden, erschallen, Amen,
 er, Bruder, Schwester,
 erm, unserm, euerm,
 ern, unsern, euern, zerschmettern,
 erst, du belagerst, verhinderst,
 ert, er belagert, verzögert,
 es, des Weines, des Wassers,
 est, du weinst, lachest,
 et, er weinet, lachet.

§. 17.

In Wörtern, wo Positionen, Diphthongen, oder mit einem h verstärkte Vocale, gegen einfache Sylben (*) aufstoßen, sind allezeit diejenigen Sylben lang, die die Position, den Diphthongen oder den verstärkten Vocal enthalten, z. E.

sterben, fallen, folgen,
 dräuen, hören, scheuen,
 Thaten, mahlen, sich sehnen u.

(*) Ich nenne einfache Sylben, wo entweder nichts mehr als ein einziger Vocal mit einem einzigen Consonante vorhanden ist, oder wo selbiger nicht mehr als einen Consonanten auf jeder Seite neben sich hat.

Was nach andern Regeln und Anmerkungen ausgenommen werden kann, in gleichen die Collisionen mancher Regel mit einer andern, übergehen wir sowohl hier als anderswo, weil dergleichen Sachen in die Augen fallen, und an zweifelhaften Fällen ein jeder das Gehör und den Gebrauch zu Rathe ziehen muß.

Uebri-

Uebrigens kann man zur vorübergehenden Regel noch alle diejenigen Wörter ziehen, worinnen zwar der Vocal nicht offenbar mit einem h verstärkt ist, aber in der Aussprache doch die Art eines damit verstärkten Klanges hat, z. E.

sagen, loben, Spuren,
geben, leben, Vater, ic.

indem diese Wörter in der That klingen, als:

sahgen, lohben, Spuhren ic.

§. 18.

In Wörtern, die aus einer fremden Sprache herkommen, behält man das in selbiger gewöhnliche Tonmaaß bey, z. E.

Cupido, mit dem Ton in der Mitte; nicht Cūpido, mit dem Ton auf der erstern Sylbe, nach dem französischen Cupidon. Da das Wort lateinischer Abkunft ist: so geht das in dieser Sprache gewöhnliche Zeitmaaß bey uns vor.

Man nehme aus: Najaden, mit dem Accent in der Mitte, und nicht Nājaden, mit dem Accent auf der ersten Sylbe.

ferner Músik, mit dem Ton auf der letzten; nicht Mūsik, mit dem Ton auf der ersten, wie die Böhmen ic. sprechen, ob man gleich sonst Physik, Logik, ic. mit dem Ton auf der ersten Sylbe, ausspricht. u. s. w.

Zu dieser Regel gehören sonst auch die Wörter, wo sich zween Vocales einander begegnen, und wovon der erste kurz ist, z. E. Kyrie, Gloria, Diana, u. s. w.

Man nehme hievon aus:

Jeremiās, Jesaiās ic.
Deidamia, Iphigenia, Pavia ic.
Eion, Goel, Irion, Thalia, ic.
Penthesilea, Chariclea, ic.

§. 19.

Es giebt verschiedene drey- und viersybichte Wörter, deren Tonmaaß nicht gnugsam entschieden ist, z. E.

a) alle dreysylbichte Wörter in ame, are, ose, ic. als:

einsäme, beugsäme, wachsäme, ic.
danfbäre, süßbäre, kundbäre ic.
gottlöse, kraftlöse, süßlöse ic.

die mittelfte Sylbe wird von einigen kurz, von andern lang gebraucht. Man findet alles beydes bey den Poeten. Welches ist Recht? Ich will dieses einen Sprach-

Sprachlehrer entscheiden lassen. Der Componist braucht diese Wörter in Versen, wie sie der Poet gebraucht hat; und in Prose, nachdem er es am bequemsten findet.

Anmerkung.

Mit vorhergehenden Wörtern, worinnen die mit *ame*, *are*, *ose* u. zusammen gesetzten Wörter einsylbicht sind, müssen diejenigen nicht vermischet werden, worinnen solche zweysylbicht sind, z. E.

offenbare, sinnenlöse, u.

Hier sind *ba* und *lo* allezeit lang. Doch gehören diese Wörter, weil sie viersylbicht sind, nicht einmal hieher. Vielleicht aber ließe sich das eigentliche Tonmaaß der dreysylbichten hieraus erklären; ob man gleich in den dreysylbichten verwandten Wörtern auch spricht: Dankbarkeit; Einsamkeit u. mit dem Ton auf der ersten Sylbe, und Verkürzung der mittlern.

B) Zweifelhafte viersylbichte Wörter, sind z. E.

Mühseligkeit, Scharfsinnigkeit, Varmherzigkeit, Ernsthaftigkeit, Halsstarrigkeit u. ingleichen:

Absonderung, Gaullenzerey, Abgötterey, u.

Einige machen die beyden mittlern Sylben kurz, und folglich die beyden äußersten lang. Andere machen die erste und dritte kurz, und die zwente und vierte lang. Nach meinem Bedünken hat es weder der eine, noch der andere getroffen, und müssen die beyden ersten Sylben lang seyn, die dritte kurz, und die vierte kann lang und kurz seyn, wenn auch gleich die Wörter, in Absicht auf die beyden ersten Sylben, dadurch unter das Register der unbequemen Wörter kommen. Wer die Sylben nach ihrer logischen Bedeutung zergliedert, und die Wörter zugleich nach ihrem Ursprung betrachtet, und sie deswegen auf drey Sylben zurücke führet, z. E.

müh = selig; scharf = sinnig u.

wird die Ursache davon einsehen.

S. 20.

Wir wollen noch einige zwey- drey- und viersylbichte Wörter bemerken, deren Tonmaaß zwar nicht unentschieden, aber doch willkührlich gebraucht wird, z. E.

wärüm? und wärüm?

Jēhōvā, und Jēhōvā,

alebald,

Alletāja, und Alletāja,

darum,

lebändig, und lebendig, u. s. w.

ob schon,

durchaus,

Compaß,

Zaback,

Unse-

Unsere Gedanken hierüber sind:

daß die Wörter: **warum**, **darum** und **alsbald**, allezeit den Ton auf der letztern Sylbe haben müssen, wenn sie ganz alleine stehen, weil man im Reden und in der Musik auf keiner kurzen Sylbe absetzen kann, und man zu dem Ende sogar wirklich kurze Sylben, bey vollkommenen Ruhepunkten, accentuirt, wie man an einem Orte sehen wird. Die weiblichen Schlusssälle in Recitativen nehmen wir hievon aus.

Gehet aber etwas vorher, oder folget noch etwas nach, so gebraucht man diese Wörter, nachdem es die Bequemlichkeit und der gute Zusammenhang erlaubt.



Obſchön, **durchaus** und **Compaß** mit dem Tone auf der letzten Sylbe sind bey den Poeten gebräuchlicher, als auf der ersten. In Ansehung des letzten Worts saget man: **Seecompäß**, und eben so **Schnüpfstabak**, die äußersten Sylben lang; und nicht **Seecompäß**, **Schnüpfstabak**, die äußersten Sylben kurz, welches die eigentliche Quantität der Wörter **Compaß** und **Tabak** zu bestimmen, dienet.



In den Wörtern **Jehova** und **Alleluja** richtet man sich in Versen nach dem Poeten, und in Prosa nach seiner Bequemlichkeit. Am Ende und zu Dehnungen ist ohne Zweifel **Jehová** und **All-lúja**, mit dem Tone auf der letzten Sylbe bequemer, als die andere Quantität, wodurch die Wörter zu weiblichen Klangfüßen werden.



Lebendig, weil es von Leben herkömmt, hat ohne Zweifel die erste Sylbe lieber lang, als kurz, ob es gleich alsdenn unter den unbequemen Wörtern einen Platz bekömmt. Zu einer Dehnung ist alsdenn sowohl die erste als mittlere Sylbe geschickt. Einige sprechen **lebendig**, die mittlere kurz, und die äußersten willkürlich. Dieses ist schlechterdings wegen der Analogie der Wörter falsch. Man sagt nicht **inwändig**, **auswändig**, mit Verkürzung der mittlern. Die beyden ersten Sylben sind lang.



Nur fällt noch das Wort etwas ein, welches einige mit Verkürzung der ersten Sylbe gebrauchen. Dieses ist ohne Zweifel falsch, und muß der Accent so gut auf der ersten Sylbe liegen, als in dem Worte: **etliche**. Siehe §. 21.

§. 21.

Es giebt endlich Wörter, die eine verschiedene Bedeutung, und unter der einen lang, unter der andern kurz sind, z. E.

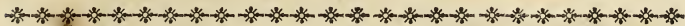
gēbēt (date)	} haben den Ton auf der ersten Sylbe.
ālsō (ergo)	
dāmīt (mit dieser Sache)	
einmāl (semel)	
und das Gēbēt (preces)	} haben den Ton auf der letzten Sylbe.
ālsō (adeo)	
dāmīt (auf daß)	
einmāl (aliquando)	

Anmerkung.

Die Artikel ein, eine, und in den übrigen Endigungen eines, einer, einem, einen, sind zwar in der grammatischen Zusammensetzung willkürlich; in der Declamation und der Musik aber nicht, um nicht mit den Zahlwörtern: ein, eine, einer, eines u. vermischet zu werden. In den Zahlwörtern sind die Sylben ein allezeit lang; in den Artikeln aber kurz. Wenn man uns, nach einer gewissen Beobachtung, die wir selbst in der Folge vorbringen werden, den Einwurf macht: daß zwei Sylben von gleicher Größe unmöglich sind, und daß folglich unter den zweien, nach unsrer Anmerkung, kurzen Sylben in den Wörtern: ein Gēbēt, die erste, nämlich ein, weniger kurz, als die folgende Ge, und also in Ansehung derselben lang ist: so dienet zur Antwort, daß, wenn wir ein auf diesen Fuß für lang annehmen, diese Sylbe ein doch nicht so lang als bot in Gebot ist, und daß man deswegen unter langen und weniger langen einen Unterscheid machen, und also ein in Absicht auf bot als kurz betrachten muß. Man applicire dieses auf eine u. zum Exempel, eine Tugend. Die Sylbe ei in eine ist weniger kurz als ne, und deswegen respective lang; aber sie ist nicht so lang als die erste Sylbe von Tugend. Der Musikus hat Mittel genug an der Hand, mehr als der Redner, die unbestimmenden Artikel ein, eine u. von den allezeit bestimmenden und eine gewisse Anzahl von Dingen bemerkenden Zahlwörtern, zu unterscheiden, und die Deutlichkeit des Vortrags verbindet ihn, es zu thun. Die Derivata von dem Zahlworte ein richten sich alle nach dem Nomine simplici, z. E. einmal, einfach u. Eben so muß man übrigens sagen zweymāl, dreymāl u. mit dem Accent auf der ersten Sylbe, und nicht zweymāl, dreymāl u. mit dem Accent auf der letzten Sylbe, wie einige, und sogar auch Poeten, ihrer Bequemlichkeit wegen, zu thun gewohnt sind.

§. 22.

Wir übergehen die fünf- und mehrsyblichten Wörter, theils, weil dergleichen selten vorkommen, und die meisten auch zur Musik und Poesie unbequem sind; theils, weil ihr Tonmaaß, woserne welche vorkommen, demjenigen keine Mühe machen kann, der solches von ein zwey- drey- und viersyblichten Wörtern gehörig zu bestimmen weiß.



Drittes Capitel.

Von den Klangfüßen der deutschen Sprache besonders.

§. 1.

Die aus der Vermischung der langen und kurzen Sylben entstehende Klangfüße sind:

- 1) der Trochäus oder Choräus. Selbiger besteht aus einer langen und kurzen Sylbe, z. E.

Leben, Friede.

Mit diesem Fuße ist, in Ansehung des musikalischen Gebrauchs, einerley

- 2) der Spondäus, welcher aus zweyen langen Sylben besteht, z. E.

Abkunft, Eintracht.

Wenn man die zweyte Sylbe als lang betrachtet, so geschieht solches in Absicht auf die grammatische Zusammensetzung; nicht aber in Ansehung des Accents in der Aussprache, nach welcher nur die erste lang ist, und nicht die zweyte, nämlich

Abkunft, Eintracht

- 3) Der Jambus. Selbiger besteht aus einer kurzen und langen Sylbe, z. E.

Geduld, vergnügt.

Er ist also das Gegentheil vom Trochäus.

- 4) Der Dactylus besteht aus einer langen und zweyen kurzen Sylben, z. E.

gütiger, herrlicher.

28 I Hauptstück. III Capitel. Von den Klangfüßen

Da in dreysylbichten Wörtern, die den Accent auf der ersten Sylbe haben, nach obigen Anmerkungen, die letzte willkürlich ist: so ist aus dieser Ursache mit diesem Tonsuße verwandt oder einerley

5) der Amphimacer, der aus einer kurzen Sylbe zwischen zween langen besteht, 3. E. Zeitlichkeit, Wänderschäft.

Man kann nämlich sowohl sagen:

gütiger, als Zeitlichkeit u. d. i. gütiger zum Amphimacer, und Zeitlichkeit zum Dactylus machen.

6) Der Anapästus besteht aus zween kurzen und einer langen Sylbe, 3. E. prophezeyn, hintergehn.

Da in dreysylbichten Wörtern, die den Accent auf der letzten Sylbe haben, die erste auch lang gebraucht werden kann, wie in dem Capitel vom Sylbenmaasse gelehrt worden; so kömmt der Anapäst mit dem Amphimacer gewissermaßen überein, aber nicht mit dem Dactylo.

7) Der Amphibrachys besteht aus einer langen Sylbe zwischen zween kurzen, 3. E. verwanset, erheben.

Dieses sind die einfachen Klangfüße der Singkunst. Nun kommen die zusammengesetzten.

8) Der Ditrochäus oder Dichoräus besteht aus zween Trochäis, 3. E. nachzuahmen, außerstanden.

Mit diesem Tonsuße kömmt in der Musik gewissermaßen überein

9) der Pyrrichio-Trochäus, sonst *Paeon tertius* genannt, welcher aus zween kurzen und einem Trochäo besteht, 3. E.

prophezeyn, benedeyen,

weil die erste Sylbe auch lang gebraucht werden kann, nämlich
pröphēzeñē, benēdeyēñ.

10) Der Dijambus besteht aus zween Jambis, 3. E.

Besänftigung, Vertheidigung.

Weil in Wörtern, worinn der eigentliche oder herrschende Accent auf der zweiten Sylbe liegt (§. 13.), die vierte willkürlich ist: so kömmt mit diesem Fuße überein

11) der

- 11) der Jambopyrrichius, sonst Paeon secundus genannt, welcher aus einem Jambo und zween kurzen Sylben besteht, 3. E.

gefährlicher, Verteidiger.

In dem Dijambo nämlich kann die letzte Sylbe auch kurz; in dem Jambopyrrichio aber auch lang gebraucht werden, als:

Befänstigung, und Verteidiger.

- 12) Der Choriambus oder Trochäus-Jambus besteht aus zween kurzen Sylben zwischen zween langen, 3. E.

Todesgefahr, Schwanengesang.

§. 2.

Außer diesen bequemen Klangfüßen giebt es noch verschiedene unbequeme, 3. E.

- 1) Derjenige, der aus zween langen Sylben und einer kurzen besteht, 3. E.

anbeten, fürbitten.

- 2) Der aus zween langen Sylben zwischen zween kurzen besteht, 3. E.

anheimstellen, verabreden.

- 3) Der aus zween langen Sylben, einer kurzen und langen besteht, 3. E.

Barmherzigkeit, Abgötterey.

die letzte lange kann auch kurz gebraucht werden, als Barmherzigkeit, Abgötterey, wie bereits oben gelehret ist.

- 4) Der aus drey langen und einer kurzen Sylbe besteht, 3. E.

unbarmherzig; unausföhnlich.

dieser letzte Fuß ist der wenig unbequemste unter allen, wenn er in einzelnen Wörtern vorkommt. Entsteht er aber aus der Verbindung mehrerer Wörter, 3. E.

auf daß er uns Gott opferte.

so ist dieser Klangfuß der unbequemste unter allen. Die beyden entgegengesetzten langen Wörter uns und Gott machen dem Componisten schon zu schaffen. Nun kommt die erste Sylbe von opferte, welche lang ist, noch dazu. Was ist das für eine ungeschickte Folge von Wörtern?

Den ersten dieser Klangfüße pfleget man *Antibachium* zu nennen, weil seine äußerliche Quantität mit dem lateinischen Klangfüße dieses Namens übereinkömmt, z. E. *lūgērē*.

Den zweyten nennet man aus einer ähnlichen Ursache *Antispastum*, und betrachtet die Quantität wie in *rēcūlārē*.

Den dritten nennet man *Epitritum tertium*, oder, wenn die letzte Sylbe kurz gebraucht wird, *Ionicum maiorem*, und betrachtet die Quantität wie in *aduērlītās* oder *förtissimūs*.

Den vierten nennet man *Epitritum quartum*, und betrachtet die Quantität, wie in *aduēntārē*.

Wenn man aber bedenket, daß, nach unsrer istsigen Aussprache des Lateins wenigstens in der prosaischen Declamation und in der Musik,

- 1) Der *Antibachus* als ein *Amphibrachys* ausgesprochen wird, nämlich *lūgērē*.
 - 2) Der *Antispastus* wie ein *Ditrochäus*, nämlich *rēcūlārē*;
 - 3) Der *Epitritus tertius* und *Ionicus maior* als ein *Dijambus* oder *Jambo-Pyrrichius*, nämlich *aduērlītās* und *förtissimūs*,
 - 4) Der *Epitritus quartus* als ein *Ditrochäus*, nämlich *aduēntārē*,
- und diese Tonsfüße also im lateinischen sehr bequem sind: so sind diese Benennungen, in Absicht hierauf, ohne Zweifel nicht die genauesten. Ich begnüge mich, sie als unbequeme drey- und viersylbichte Tonsfüße aufzuführen, ohne sie mit einem besondern eignen Namen von einander zu unterscheiden. Indessen giebt es dennoch unter den lateinischen Klangfüßen, die vorhergehende Namen führen, Exempel, die mit unsern deutschen Exempeln übereinkommen. Aber diese Uebereinstimmung rühret von einer logischen Ursache her, wie man im Capitel von der lateinischen Sprache sehen wird, nicht von der äußerlichen Form, nach unsrer Aussprache des Lateins.

S. 3.

Wenn wir mehrere Klangfüße angeführt haben, als man zur Composition eines musikalischen Textes wirklich nöthig hat: So ist solches theils deswegen geschehen, weil verschiedene Versarten daher ihren Ursprung nehmen, theils weil alle diese Klangfüße, in den vorhin erklärten prosodischen Regeln, in einzelnen Wörtern in der That vorkommen. Denn sonst brauchet man nicht mehr als die drey Klangfüße, den *Trochäus*, *Jambus* und *Dactylus* aufs genaueste zu kennen, indem alles, was nur in der Musik gemacht werden kann, sich in selbige auflösen läßt, wie man aus der Folge sehen wird.

§. 4.

Die Klangfüße werden in männliche und weibliche unterschieden.

Ein männlicher Klangfuß ist, der sich mit einer langen Sylbe endigt.

Das Muster derselben ist der Jambus, gewägt, welcher in der Musik einen Tact gilt. Der Aufschlag wird nicht gerechnet.

Ein weiblicher Klangfuß ist, der sich mit einer kurzen Sylbe endigt, das Muster derselben ist der Trochäus, wäget, welcher einen Tact gilt.

Zu den männlichen Klangfüßen gehören,

der Amphimacer, Ewigkeit; gilt in der Musik zween Tacte.

der Anapästus, benedeyn; gilt einen Tact.

der Dijambus, Gelassenheit, gilt zween Tacte.

der Choriambus, Sternengerüst, gilt zween Tacte.

Zu den weiblichen Klangfüßen gehören:

der Spondaus, Beystand, gilt einen Tact.

der Amphibrachys, beseußzen, gilt einen Tact.

der Ditrochäus, außerwecket, gilt zween Tacte.

der Pyrrichio-Trochäus, benedeyn, gilt einen Tact.

1) Anmerkung.

Da der Dactylus und Jambo-Pyrrichius, die letzte Sylbe lang haben können: so können sie alsdenn, wenn solches geschieht, zu den männlichen Klangfüßen gerechnet werden, jener als ein Amphimacer, dieser als ein Dijambus. Denn mit den zween kurzen Sylben am Ende sind sie weder männlich noch weiblich, und können in dieser Gestalt nicht bey vollkommenen Ruhepunkten gebraucht werden, ob man gleich in der Mitte eines Stückes wohl damit in gewissen Fällen absetzen kann.

2) Anmerkung.

Wenn der Anapäst, als ein Amphimacer, und der Pyrrichio-Trochäus als ein Ditrochäus gebraucht wird: so können beyde auch zween Tacte gelten, so gut als der Dactylus, wenn er als ein Amphimacer gebraucht wird. Ueberhaupt ist noch vieles in Ansehung dieser Vergleichung der Klangfüße mit dem Tacte, musikalisch zu erinnern. Aber dieses gehört an einen andern Ort hin. Diese Vergleichung dient bloß dem Dichter, wegen des bald folgenden Capitels: von der Beschaffenheit eines musikalischen Gedichts, zu einer vorläufigen dienlichen Nachricht.

§. 5.

Wenn zween Füße aus solchen Buchstaben bestehen, die einerley Laut von sich geben: so nennet man diese Aehnlichkeit einen Reim. So wie es zweyerley Arten von Klangfüßen giebt: so giebt es zweyerley Arten von Reimen, männliche und weibliche.

Exempel männlicher Reime sind: Exempel weiblicher Reime sind:

gebeugt,	der Stand,	beugen,	die Stände,
erzeugt,	die Hand,	zeugen,	die Hände.

Weil in den männlichen Füßen nur eine Sylbe, in den weiblichen aber zwei Sylben gereimet werden: so werden die ersten auch einsylbichte, diese aber zweysylbichte Reime genennet.

§. 6.

Aus der verschiedenen Anwendung der Klangfüße, mit und ohne Reime, nehmen alle nur mögliche Versarten der deutschen Sprache ihren Ursprung, wie man im folgenden Capitel sehen wird.



Viertes Capitel.

Von den verschiedenen Versarten der deutschen Sprache.

§. 1.

Die deutschen Versarten können auf verschiedene Art abgetheilet werden. Wir wollen selbige zuvörderst nach den darinnen vorzüglich herrschenden Klangfüßen durchgehen, als nach welchen sie in jambische, trochäische, dactylische, amphibrachische und anapästische unterschieden werden.

§. 2.

Jambische Verse sind, die aus nichts als jambischen Klangfüßen bestehen, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Ausgang haben sollen, ein Amphibrachys am Ende genommen wird. Man macht selbige von einem bis zu acht Fuß.

Anmerkung.

Wenn man überhaupt von einem Confuß redet, so versteht man allezeit einen einfachen, niemals einen zusammengesetzten Confuß

Exempel.

Von einem Fuß.

Er lacht,
Und springet;
Es fracht,
Und klinget.

* *
Von zween Füßen.

Wer nichts mehr thut,
Als was man fodert,
Hegt eine Glut,
Die kaum noch lobert.

* *
Von dreyen Füßen.

Was machst du denn im Garten,
Du kleiner loser Bube?
Da dir die heiße Sonne
Die zarte Haut verbrennet?
Mama, ich hole Blümchen.
Was machst du denn mit diesen?
Ich bringe sie zu Fieckchen
Was kann dir dieses helfen?
Ey viel! Sie läßt sich küssen.

Wenn ein ganzes Gedicht, z. E. eine Ode, in solchen dreysfüßichten jambischen Versen, mit weiblichen Ausgängen, verfertiget, und von nichts als Wein und Liebe darinnen gehandelt wird: so nennet man selbige eine anacreontische Ode, ob man solche gleich in andern Versarten ebenfalls zu machen pflegt.

* *
Von vier Füßen.

Ich will nicht mehr der Liebe fröhnen;
Ich will sie fliehen, sie verhöhnen.
Sie füllt mit Furcht und Angst das Herz;
Macht kurze Freude, langen Schmerz.

34 I Hauptst. IV Capitel. Von den verschiedenen

Das sind die kürzern jambischen Versarten. Nun folgen die längern, die in der Mitte einen Ruhepunct, Einschnitt oder Cäsar gebraucht en, wo man im Lesen oder Singen Athem hohlen kann. Den Ort, wo ein solcher Ruhepunct angebracht wird, werden wir mit einem Strich | bemerken.

Von fünf Füßen.

Ist fliehet mich | die vor empfundne Lust;
Ich kann nicht mehr | dein schwirrend Schallen hören;
Du fälltest dort | mit Anmuth Ohr und Brust;
Hier fliegt der Tod | aus tausend ehren Röhren.

Der Einschnitt fällt in den vorhergehenden Versen allezeit nach dem zweyten Fuße; er kann aber auch nach dem dritten gemacht werden.

Von sechs Füßen.

Menalk floh Kummervoll | den Reiz der schönsten Flur;
Kein Schatten und kein Bach, | sein Harm gefiel ihm nur.
Die Heerde gieng zerstreut; | er nährt in einer Höhle,
Vom frühen Morgen an, | die Schmerzen seiner Seele.

Man nennet diese Art von sechsfüßigen jambischen Versen alexandrinsche Verse.

Von sieben Füßen.

Da ich kein Exempel hiervon bey der Hand habe, so will ich eine gewisse Arie, mit weniger Veränderung, doch ohne Reime, dazu umformen.

Wer Jesum Christum gläubig liebt, | den kann man weise preisen;
Denn alle Weisheit dieser Welt | kann uns nicht selig machen.
Er biethet selbst den Glauben an, | dadurch ergreift man ihn;
Er trennet sich von keinem nicht, | der sich nicht selber trennet.

Der Einschnitt findet sich allhier nach dem vierten Fuße; man kann solchen aber auch nach dem dritten machen, und die letzte Hälfte des Verses alsdenn aus vier Füßen verfertigen.

Von acht Füßen.

Ich will eine gewisse Arie, mit einiger Veränderung, hiezu bequemen, weil ich kein ander Exempel weiß. Da dieses bey andern Gelegenheiten noch
ver.

verschiedenemal geschehen wird, so zeige ich es hiermit zum Voraus einmal für allemal an. Ich bitte die Dichter um Verzeihung, daß ich mich aus meiner Sphäre wage. Ich erlaube ihnen, Arien und Lieder zu componiren. Zu meinem Zwecke sind alle Verse gleich gut. Ich schreibe keine Anleitung zur Dichtkunst.

Wie ist mein Herz so guter Dinge, | so voller Glaubensfreudigkeit!
So bald ich meine Thränen opfre, | so spürt es auch Zufriedenheit.
Mein Gott verwirft kein gläubigs Seufzen, | vergebens bet ich zu ihm nie;
Ich klopfe an die Gnadenthüre, | die Vaterhand eröffnet sie.

Die Einschnitte in der Mitte des Verses sind hier alle weiblich, und die Ausgänge der Zeilen alle männlich. Die in diesem Stücke möglichen Veränderungen sind ein Werk für Poeten.

§. 3.

Trochäische Verse sind, die aus nichts als Trochäen zusammengesetzt sind, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen männlichen Einschnitt oder Ausgang haben sollen, ein Amphimacer in der Mitte oder am Ende der Zeile genommen wird.

Exempel.

Von acht Füßen, und zwar α) von sechzehn Sylben.

Tausend Sternenhäere loben | meines Schöpfers Macht und Stärke,
Aller Welten Himmelskreise | sind Posaunen seiner Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, | die sein Wink hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, | sind Posaunen seiner Macht.

β) Von fünfzehn Sylben.

Mitten in der schönen Flur, | die ein steter Frühling schmückt,
Wo die Themse voller Stolz | ihrer Thürme Höh erblicket,
Steht ein herrliches Gebäude, | majestätisch ausgeziert,
Das vom nachgelegnen Hampton | den berühmten Namen führt.

γ) Von vierzehn Sylben.

Heil der Welt, ich fasse dich | auf den Arm und in das Herz,
Bleib bey mir in Todesnoth, | und versüße mir den Schmerz.

Von sieben Füßen in α) dreyzehn Sylben.

Thränen eurer Buße | mischt in Jesu Thränen ein;
Die befleckten Herzen | wäscht solch Bad von Sünden rein.

Oder mit einem männlichen Einschnitte und weiblichen
Ausgange:

Die Gerechtigkeit, | die vor Gottes Throne pranget,
Wird durch Christi Blut, | und durch Werke nicht erlangt.
Der Einschnitt kann auch nach dem vierten Fuße angebracht werden.

β) Von zwölf Sylben.

Wenn in Kreuz und Weh | mich, Herr, deine Huld erfreut,
O so sey mein Dank | dir für deine Huld geweiht.
Der Einschnitt kann auch nach der siebenten Sylbe gemacht werden.

* *

Von sechs Füßen in eilf Sylben.

Eile, Herr, | Dürstigen Hülfe zu ertheilen;
Erst den Geist, | dann wirst du denn Leib auch heilen.

ingeleichen:

Fremde Fehler | werden oftmals scharf gericht,
Und die Falken | bey sich selber sieht man nicht.

oder:

Fliehet, ihr Sorgen, fliehet; | giebt Gott Leib und Leben,
Wird er auch dazu, | was ich brauche, geben.

oder:

Hofft, betrübte Herzen, | wenn es kracht und blüht,
Daß auch unterm Stürmen | Gottes Hand euch schüßt.

Wenn man in einem Exempel von der letzten Art einen weiblichen Aus-
gang macht: so hat man sechsfüßige trochäische Verse von zwölf Sylben.

* *

Von fünf Füßen α) in zehn Sylben.

Ruhet sanft, | erblaßte heiligen Glieder;
Nach der Zeit | weckt Jesus Ruf euch wieder.

β) Von neun Sylben.

Herr! dein Knecht | verdient nicht deine Huld;
Du vergiebst | dem Sünder gleich die Schuld.

Die Art und der Ort des Einschnitts können nach Gefallen verändert werden. Dieses waren übrigens die längern trochäischen Versarten. Wir kommen zu den kürzern, die keinen Einschnitt brauchen.



Von vier Füßen, und zwar von acht und sieben Sylben vermisch.

Ein Gebet um neue Stärke,
Zur Vollendung edler Werke,
Theilt die Wolken, bringt zum Herrn,
Und der Herr erhört es gern. Ende.

Klimm ich zu der Tugend Tempel
Matt den steilen Pfad hinauf:
O! so sporn ich meinen Lauf
Nach der Wanderer Exempel,
Durch die Hoffnung jener schönen
Ueber mir erhabner Scenen,
Und erleichte meinen Gang
Mit Gebet und mit Gesang. Vom Anfang.

Von drey Füßen, und zwar vermisch von sechs und sieben Sylben.

O! daß mein Gemüthe,
Herr! für deine Güte,
Ehre, Dank und Preis,
Nicht zu liefern weiß.



Von einem und zween Füßen, mit vier, drey und zween Sylben.

Leiden,
Scheiden,
Angst und Schmerz
Frißt das Herz.
Weicht, ihr Sorgen,
Bis auf morgen.

§. 4.

Dactylische Verse sind, die aus Dactylis bestehen, ausgenommen daß zum Ausgange der Zeilen ein Choriambus oder Trochäus gebraucht wird, jener zu männlichen, dieser zu weiblichen Ausgängen. Der Choriambus gilt für zween Füße.

Exempel

von fünf Füßen in vierzehn und dreyzehn Sylben.

Diese haben einer Cäsur vonnöthen, welche an verschiedenen Orten Platz haben kann, als nach der vierten, fünften, siebenten und achten Sylbe. Insgeheim findet man solche nach der fünften Sylbe, so wie in den folgenden Versen:

Lästern und Schmähen | sind Waffen der neidischen Welt,
Welche Verdiensten | gemeiniglich ungestüm fällt.
Edle Gemüther | verlachen der Thörichten Wüthen,
Welche zwar toben | und dennoch nichts schädliches brüten.

* *

Von vier Füßen mit zehn und eilf Sylben.

Diese und folgende kürzere dactylische Versarten erfordern keinen Einschnitt.

Künstige Zeiten, mein lüsterner Blick
Wünschet in eure Vertiefung zu dringen.
Saget, was droht mir mein hartes Geschick?
Soll mir denn keine Vergnügung gelingen?

* *

Von drey Füßen mit sieben und acht Sylben.

Schädliche Lüste der Welt,
Schlüpfriges Fallbret der Tugend,
Von dem Verderber gestellt,
Hinderniß eifriger Tugend.

* *

Von zween Füßen mit vier und fünf Sylben.

Lache, mein Herz,
Weichet, ihr Sorgen,
Kummer und Schmerz
Schwinde vor morgen.

Verse, die aus lauter weiblichen Zeilen von dieser Art bestehen, werden adonische Verse genennet, z. E.

Artige Tugend,
Liebe die Tugend;
Laß dich erbitten,
Strebe nach Sitten,

Welche

Welche dein Leben
Zieren und heben ic.

Warum man keine drey = sechs = neun = und zwölfsybichte dactylische Verse macht, oder in der Musik bequem nutzen kann, wird aus der Anmerkung zum §. 4. des dritten Capitelts leicht zu begreifen seyn.

§. 5.

Amphibrachysche Verse sind, die aus amphibrachyschen Klangfüßen bestehen, ausgenommen daß man am Ende einer Zeile einen Jambum brauchen kann, um die weiblichen Ausgänge mit männlichen abzuwechseln.

Exempel

von vier Füßen, in zwölf- und eilffylbichten Versen.

Des Pharaos Wagen und schreckliches Heer
Ist gänzlich vernichtet, versinkt ins Meer.
Nun laßt er erfreuliche Lieder erschallen,
Die Feinde sind schrecklich zu Boden gefallen.

So wenig in diesen vier- als folgenden wenigerfüßigen Versen, ist ein Einschnitt vonnöthen.



Von drey Füßen in neun und acht Sylben.

Nun schickt uns der furchtbare Brocken
Die weißen und schimmernden Flocken,
Die fliegenden Federn von Eis.
Die Felder, die Büsche, die Hügel,
Die Gärten, die Gassen, die Ziegel,
Bekleiden sich völlig in weis.



Von zween Füßen in sechs und fünf Sylben.

O heiliges Fest!
O fröhliche Stunden!
Nun hat sich gefunden,
Der keinen verläßt.
Eilt, traurige Seelen,
Aus Belials Hölen.

* *

Von einem und zween Füßen in fünf und drey Sylben.

Ihr Matten,
Im Schatten,
Nun schwindet der Schmerz.
Nun mahlen
Die Strahlen
Der Sonne den Klee.

In zehn = sieben = und vierßylbichten Versen von dieser Art würde der Ausgang mit zween kurzen Sylben geschehen, und weil selbige keines Ruhepuncts fähig sind, so werden keine gemacht. Siehe die Anmerk. zum S. 4. des dritten Capitels.

§. 6.

Anapästische Verse sind, welche aus Anapästen bestehen, ausgenommen daß zu den Zeilen, die einen weiblichen Ausgang haben sollen, ein Pyrrichio-Trochäus genommen wird.

Exempel

von fünf Füßen, mit dreyzehn und zwölf Sylben.

Diese brauchen einen Einschnitt, der am besten auf der siebenten Sylbe gemacht wird.

Pflegen alle Verläumder | und niedrige Seelen
Ihre Herzen mit Mißgunst | und Bosheit zu quälen:
So beneidet ein Weiser | kein blendendes Glück.
Überläßt sich dem Himmel | und seinem Geschick.

* *

Von vier Füßen mit zehn und neun Sylben.

Diese brauchen so wenig einen Einschnitt als die folgenden wenigerfüßigen.

Soll ich älter Gefahren auf Erden
Unbeschreiblichem Kummer und Noth,
Deren Einbruch und Elend mir droht,
Wie ein Slav ewig unterthan werden?

Von

* *

Von drey Füßen in sieben und sechs Sylben.

Da der Himmel mich schüzt,
Und so fürchterlich wettet;
Ja die Wolke schon blizt,
Die die Feinde zerschmettert ic.

* *

Von zween Füßen mit vier und drey Sylben.

Unverzagt
Seys gewagt.
Mit Vergnügen
Will ich siegen ic.

Anmerkung zu den anapästischen Versen.

Ich habe in vorhergehenden Exempeln die Füße allezeit nach musikalischer Art abgezählet; denn nach den Gesetzen der Prosodie kömmt in verschiedenen Versen ein Fuß weniger heraus, als ich angegeben habe. Zum Exempel, in dem Verse:

So beneidet ein Weiser kein blendendes Glück,
zählet der Prosodist nur vier Füße, nach folgendem Schemate:

00 - 100 - 100 - 100 -

Inglichen in dem Verse:

Unbeschreiblichen Kummer und Noth,
giebt derselbe nur drey Füße an, nach folgendem Schemate:

00 - 100 - 100 -

Unsere Ursache, warum wir dem ersten Verse fünf, und dem zweyten vier Füße zueignen, ist, weil die erste kurze Sylbe eines Anapästs, nach oben gegebenen Regeln, auch lang gebraucht werden kann, und in dieser Aussicht werden alle anapästische Verse in der Musik, wie vermischte trochäisch-dactylische Verse behandelt.

Das prosodische Schema von dem ersten Exempel der anapästischen Verse:

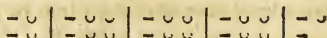
00 - | 00 - | 00 - | 00 -

Anl. zur Singcomposition.

3

siehet

siehet also in der Musik folgendergestalt aus:



und zu diesem musikalischen Schemate schicken sich auch die mit einem verneinenden Partikel anfangenden Wörter, z. E. unbeschreiblich, unverzagt u. ohne Zweifel logisch besser, als zu dem prosodischen.

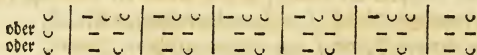
§. 7.

Wir kommen auf eine andere Art von Versen. Die vorigen wurden alle, wenigstens von den Prosodisten, durch einen gewissen herrschenden Klangfuß characterisirt. Wir wollen also solche Verse kennen lernen, die aus verschiedenen Arten von Klangfüßen zusammengesetzt werden. Wer alle hieher gehörige mögliche Gattungen in ein Verzeichniß bringen wollte, müßte die *Artem combinatoriam* zu Hülfe nehmen. Wir begnügen uns, vermittelt der Anführung einiger Gattungen, hievon eine Idee zu geben. Man kann sie in längere und kürzere zusammengesetzte Versarten abtheilen.

§. 8.

Zu den längern zusammengesetzten Versarten gehören:

- 1) die steigenden heroischen Verse. Selbige werden, nach einer kurzen Vorhülfe, aus abwechselnden Dactylen, Spondaen und Trochäen zusammengeſetzt, nach folgendem Schemate:



Man sieht hieraus, daß ein Vers dreyzehn bis achtzehn Sylben enthalten kann. Weil selbiger allezeit aus sechs Füßen besteht: so wird ein Einschnitt erfordert, der sowohl weiblich als männlich seyn, und sowohl zwischen dem zweyten und dritten, als dritten und vierten, oder vierten und fünften, angebracht werden kann. Der männliche aber ist deswegen vorzuziehen, weil jede Zeile einen weiblichen Ausgang hat, und dadurch also mehr Veränderung verursacht wird. Ferner wird die Cäsur am wohlklingendesten in der Mitte, zwischen dem dritten und vierten Fuß gesetzt. Hier folget ein Exempel, worinnen die Einschnitte in den drey ersten Versen weiblich sind; in dem letzten aber findet sich ein männlicher.

Auf rosenfarbnen Gewölke | bekränzt mit Tulpen und Veilchen,
Sang jüngst der Frühling vom Himmel. | Aus seinem Busen ergoß sich
Die Milch der Erden in Strömen. | Schnell rollte von Hügeln und Bergen
Der Schnee in Haufen herab, | und Felder wurden zu Seen.

2) Die

- 2) Die fallenden heroischen Verse. Diese sind in nichts andern von den vorhergehenden unterschieden, als daß sie keine kurze Vorsylbe haben, und also nicht steigend, sondern fallend anfangen. Sie sind eine völlige Nachahmung der lateinischen Hexameter, so weit diese Nachahmung in der deutschen Prosodie möglich ist. Man sehe folgendes Exempel:

Edler Jüngling, um mich | bringst du dein Leben mit Wehmuth,
Deine Tage mit Traurigkeit zu. | Ach! war ichs auch würdig, ic.

Anmerkung.

Mit den Hexametern pflegt oft ein Pentameter abgewechselt zu werden. Das Schema eines Pentameters im Deutschen ist folgendes:

oder $\begin{array}{c} - \cup \cup \\ - \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} - \cup \cup \\ - \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} - \\ - \end{array}$ | $\begin{array}{c} - \cup \cup \\ - \cup \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} - \\ - \end{array}$

In diesen Versen, die allezeit zwölf bis vierzehn Sylben enthalten, ist sowohl der Einschnitt, der allezeit seinen bestimmten Ort in der Mitte hat, als der Ausgang, allezeit männlich. Da die beyden halben Füße, der in der Mitte beim Einschnitt, und der am Ende, in der Prosodie nur für einen Fuß gezählet werden: so ist dieses die Ursache, warum ein solcher Vers ein Pentameter, d. i. von fünf Füßen genennet wird. In der Musik hingegen machen diese fünf Füße ihre völlige sechs Füße aus. Hier folget ein Exempel:

Mächtigster Herrscher der Welt, | vom Himmel die Völker zu richten,
Einig erwählter Fürst, | unüberwindlichster Held.
Gönne der eifrigen Pflicht | dieß nimmer gesehene Dichten,
Vor nicht gesehenem Ruhm, | welchen dein Adler erhält.

Der erste und dritte Vers ist hexametrisch; der zweyte und vierte pentametrisch.

§. 9.

So wie die längern zusammengesetzten Verse virgilische Versarten heißen können: so können die kürzern den Namen horazischer Versarten führen. Hieher gehören

- 1) Die choriambischen Verse. Es theilen sich selbige in verschiedene Gattungen. Wir führen keine andern davon an, als die asklepiadisch-glykonischen, und die asklepiadisch-pherekratischen. Man sehe folgendes Exempel von der ersten Gattung:

Aber Thränen nach Ruhm, | welcher erhabner ist,
Keines Höflings bedarf, | Thränen geliebt zu seyn,

Vom glückseligen Volk! | weckten den Jüngling oft
In der Stunde der Mitternacht.

Das Schema dieser Verse, wovon man im Lateinischen an der horazischen Ode: *Quis desiderio sit pudor aut modus*, ein Muster hat, sieht in der deutschen Prosodie folgendergestalt aus:

zur letzten Zeile. $\begin{array}{c} - \breve \\ - \breve \end{array} \left| \begin{array}{c} - \circ \circ - \\ - \circ \circ - \end{array} \right| \begin{array}{c} - \circ \circ - \\ - \circ \circ - \end{array} \left| \begin{array}{c} \circ \circ \\ \circ \circ \end{array} \right.$

Die drey ersten Verse, die einen Einschnitt haben, und zween Choriamben enthalten, wie aus dem Schemate in dem zweyten und dritten Tacte zu ersehen ist, werden hiervon asklepische, und der letzte, der keinen Einschnitt hat, und nur einen Choriamben enthält, wird ein glykonischer Vers genennet. Musikalisch betrachtet enthalten die drey ersten Zeilen, eine jede, sechs Füße, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

Aber | Thränen nach | Ruhm, | welcher er|habner | ist.

Die beyden halben Füße bey'm Einschnitte und bey'm Ausgange gelten in der Musik ein jeder einen Tact. Von den zween kurzen zum Ausgange wird die letzte in der Musik accentuirt oder lang gemacht, weil man sonst keinen Ruhepunct darauf anbringen kann. Die letzte Zeile enthält, auf ähnliche Art betrachtet, musikalisch vier Füße, wie man sieht:

In der | Stunde der | Mitter|nacht.

Es folget nunmehr ein Exempel von der asklepiadisch - pherekratischen Gattung.

$\bar{\text{I}}\text{ch } \breve{\text{e}}\breve{\text{r}}\breve{\text{g}}\breve{\text{o}}\breve{\text{s}}\breve{\text{e}} \text{ m} \breve{\text{i}}\text{ch } \breve{\text{s}}\breve{\text{e}}\breve{\text{l}}\breve{\text{s}}\breve{\text{t}} \mid \bar{\text{l}}\breve{\text{i}}\breve{\text{e}}\breve{\text{b}}\breve{\text{e}}\breve{\text{r}} \text{ i} \breve{\text{m}} \text{ f} \breve{\text{ü}}\breve{\text{h}}\breve{\text{l}}\breve{\text{e}}\breve{\text{n}} \text{ W} \breve{\text{e}}\breve{\text{i}}\breve{\text{n}},$
 $\text{E} \breve{\text{h}} \text{ i} \breve{\text{c}}\breve{\text{h}} \text{ e} \breve{\text{i}}\breve{\text{n}}\breve{\text{e}}\breve{\text{m}} \text{ v} \breve{\text{o}}\breve{\text{n}} \text{ e} \breve{\text{u}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}} \mid \text{w} \breve{\text{o}}\breve{\text{l}}\breve{\text{l}}\breve{\text{t}}\breve{\text{e}} \text{ b} \breve{\text{e}}\breve{\text{s}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}}\breve{\text{w}}\breve{\text{e}}\breve{\text{r}}\breve{\text{l}}\breve{\text{i}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}} \text{ s} \breve{\text{e}}\breve{\text{y}}\breve{\text{n}}.$

$\bar{\text{U}}\breve{\text{n}}\breve{\text{v}}\breve{\text{e}}\breve{\text{r}}\breve{\text{s}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}}\breve{\text{ä}}\breve{\text{m}}\breve{\text{t}}\breve{\text{e}} \text{ G} \breve{\text{e}}\breve{\text{s}}\breve{\text{e}}\breve{\text{l}}\breve{\text{l}}\breve{\text{s}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}}\breve{\text{a}}\breve{\text{f}}\breve{\text{t}}$

$\bar{\text{D}}\breve{\text{r}}\breve{\text{i}}\breve{\text{ng}}\breve{\text{t}} \text{ s} \breve{\text{i}}\breve{\text{c}}\breve{\text{h}} \text{ j} \breve{\text{e}}\breve{\text{d}}\breve{\text{e}}\breve{\text{r}}\breve{\text{m}}\breve{\text{a}}\breve{\text{n}} \text{ a} \breve{\text{u}}\breve{\text{f}} \text{ d} \breve{\text{e}}\breve{\text{n}} \text{ H} \breve{\text{ä}}\breve{\text{l}}\breve{\text{s}}.$

Die beyden ersten Verse sind asklepiadisch; der dritte ist pherekratisch, d. i. ein Vers, der zwischen zween Spondäen, oder Trochäen im Gebrauch der Musik, einen Dactylum hat; der vierte Vers ist glykonisch.

- 2) Die phalacischen Verse. Sie bestehen aus fünf Füßen, wovon der zweyte ein Dactylus ist; alle übrige sind Trochäen. Der erste und letzte kann auch ein Spondäus seyn. Man sehe folgendes Schema:

$\bar{\text{S}} \breve{\text{P}} \mid \text{---} \breve{\text{S}} \breve{\text{P}} \mid \text{---} \breve{\text{S}} \breve{\text{P}} \mid \text{---} \breve{\text{S}} \breve{\text{P}} \mid \text{---} \breve{\text{S}} \breve{\text{P}}$

Exem

Exempel.

O mein Schöpfer und Herr, | der du mir leben,
Leib, Sinn, Wiß und Verstand, | umsonst gegeben,
Laß mich solches Geschenk | mit Dank erkennen,
Und vor Liebe zu dir | voll Ehrfurcht brennen.

Der Ort des Einschnitts auf der sechsten Sylbe ist zu merken. Die erste Hälfte des Verses siehet einem heroischen Pentameter völlig ähnlich.

- 3) Die brocksfischen Verse. Man erlaube mir diesen Namen, weil ich keinen andern weis, und man sie nirgends als bey dem Herrn von Brockes findet. Sie enthalten vier Füße in jeder Zeile, wovon die beyden ersten aus vermischten Trochäen und Dactylen bestehen, und einen weiblichen Ausgang haben. Die dritte Zeile enthält nichts als Trochäen, und endigt sich männlich. Sie sind zur Musit sehr geschikt. Man sehe folgendes Exempel davon:

Unbetrüglische Waldshrene,
Deiner unerschöpflichen Töne
Süßes locken reizt mein Herz.
Durch dein künstlich und liebliches Singen,
Steigt auf feurigen Andachts-Schwingen
Mein Gemüthe himmelwärts.

- 4) Die sapphischen Verse. Es giebt vielerley Gattungen derselben. Wir bemerken keine andere als die sapphisch-adonischen, die aus vier Zeilen bestehen, wovon die drey ersten eine jede elf Sylben haben, die letzte aber einen adonischen Vers enthalten soll, nach folgenden Schemate:

- - | - - | - - - | - - - | - -
die vierte Zeile | - - - | - -

Horaz giebt davon folgendes Muster:

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti
Sordibus tecti, caret inuidenda
Sobrius aula.

Es wird aber dieses Muster nicht gänzlich in der deutschen Sprache beibehalten, wie man aus folgenden Exempeln, worunter gar eines von zehn Sylben ist, sehen wird. Indessen sind alle diese, obwohl unrichtige Nachah-

46 I Hauptst. IV Capitel. Von den verschiedenen

mungen gut. Da sie fünf Füße enthalten: so brauchen sie einen Einschnitt, der insgemein nach dem zweyten Verse gemacht wird.

Ist es auch möglich, | daß aus Erd und Sternen
 Sehende Menschen | Gott verkennen lernen?
 Daß wir den Schöpfer | unter Kraut und Thieren
 Gänzlich verliehren.

Der erste Fuß ist ein Dactylus; alle übrige sind Trochäi.

Zweytes Exempel.

Ich floh und weinte. | Wie ward mir zu Muth?
 Ein heftig Feuer | wallte mir im Blute.
 Die Flammen werden | unaufhörlich wahren,
 Die mich verzehren.

Die drey ersten Zeilen sind alle fünffüßige jambische Verse.

Drittes Exempel.

Freund, ich sehe | auf der Bäume Spitzen,
 Schon den Zephyr | reisefertig sitzen;
 Mit ihm fliehen | vor der kältern Sonne
 Unmuth und Borne.

Diese drey ersten Zeilen sind alle fünffüßige trochäische Verse, und enthalten zehn Sylben.

Ich füge noch ein Exempel in lauter Dactylis bey. Dieses brauchte keinen Einschnitt, weil es nur in seinen elf Sylben vier Füße enthält.

Ewige Vorsicht, zerstreue die Sorgen,
 Die mir die Schönheit der Erde misgönnen,
 Die mir den heitersten Himmel verdunkeln;
 Nimm sie und mache.

- 5) Die alkaischen Verse. Sie bestehen aus vier Zeilen, wovon die beyden ersten, in der ersten Hälfte jambisch, und in der andern Hälfte dactylisch sind. Die dritte Zeile enthält einen vierfüßigen jambischen Vers, mit einem weiblichen Ausgange, und die vierte zweyen Dactylos und Trochäos. Ein Vers von der Art der vierten Zeile heißt ein alkmannischer Vers. Das Schema findet man in der horazischen Ode: Aequam mentento rebus in arduis &c. Man sehe folgendes deutsches Exempel:

Ihr

Ihr Venusbrüder | fahret nur immerhin;
 Von derer Freundschaft | kommet mir kein Gewinn,
 Die sich durch List und Eitelkeiten
 Öffne Wege zur Liebe reiten.

Musikalisch enthalten die beyden ersten Zeilen eine jede fünf Füße, weil aus dem letzten Dactylus ein Amphimacer gemacht wird, ob es gleich nicht unmöglich ist, selbige in vier Tacten zu componiren, wie man an seinem Orte sehen wird. Es kann aber solches nur in der Mitte geschehen. Siehe die Anmerkung zu dem §. 4.

§. 10.

Die ist erklärten Versarten sind ohne Zweifel die gewöhnlichsten und schicklichsten in der deutschen Sprache. Wir übergehen die Vermischungen derselben, und es wäre auch nicht möglich, selbige in ein Verzeichniß zu bringen. Man kann sich ohngefähr einen Begriff davon machen, wenn man bedenket:

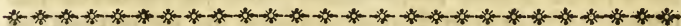
- 1) Wie in einer gewissen bestimmten Anzahl von Zeilen, die man eine Stro-
phe nennt, die eine jambisch, die andere trochäische, die dritte dactylisch,
und so weiter seyn kann.
- 2) Wie diese jambische, trochäische oder dactylische u. Verse in der Anzahl
der Füße verschieden seyn können.
- 3) Wie die einfachen und zusammengesetzten Versarten, in den verschiede-
nen Zeilen, abgewechselt werden können, und so weiter.

Allein sind alle diese Veränderungen und Vermischungen gut und bequem zur
Musik? Ohne Zweifel nicht alle. Wir werden in dem folgenden Capitel da-
von reden. Wir wollen hier noch ein Wort von der Scansion sagen.

§. 11.

Die deutschen Verse mögen einfach oder zusammengesetzt seyn, so wird
man überall finden, daß, da in selbigen in Absicht auf die Folge der Klang-
füße eine gewisse Ordnung herrschet, das abwechselnde Tonmaaß derselben sofort
in die Sinne fällt, und daher die Lesung derselben ungemein leicht und wohl-
klingend wird. Dieser nach gewissen Gesetzen angeordnete Wohlklang der
Verse wird eine Scansion genennet, und durch diese Scansion, die die deut-
sche Dichtkunst mit der lateinischen und griechischen gemein hat, geschieht es,
daß

daß sich selbige sowohl von der italiänischen als französischen unterscheidet, und vor selbigen nicht wenig Vorzüge besizet. Kommt noch der Reim hinzu, welchem sowohl die Italiäner als Franzosen eine besondere Harmonie zueignen: so hat ohne Zweifel die deutsche Dichtkunst alle diejenigen äußerlichen Vollkommenheiten beisammen, deren die lateinische, griechische, italiänische und französische Dichtkunst einzeln fähig sind. Doch die Erörterung dieser Frage gehöret wohl nicht in eine Anleitung zur Singcomposition.



Fünftes Capitel.

Von der Beschaffenheit musikalischer Verse.

§. I.

Die deutsche Dichtkunst mag an sich so vortrefflich seyn, als sie will: so kann der Dichter dennoch ein gewissermaßen zur Musik unbequemes Gedicht zuwege bringen, wenn er nicht gewisse Regeln beobachtet. Wenn die italiänische Sprache für die geschickteste Sprache zur Musik angesehen wird: so hat sie dieses gütige Vorurtheil ohne Zweifel der Biegsamkeit ihrer Dichter mit zu verdanken. Es haben es diese niemals als ein Laster der beleidigten poetischen Majestät angesehen, in gewissen Puncten von dem Tonkünstler Lehren anzunehmen. In der That ist es lächerlich, für die Musik schreiben wollen, und einige wenige Vorschriften der Musik von sich abzulehnen. Wenn der Poet eine Satyre, eine Ode, ein Schäfergedicht, eine Elegie *ic.* schreiben will: hat er nicht allezeit bey jeder Art dieser Gedichte besondere Regeln zu beobachten? darf er eine Idylle in dem Tone eines Heldengedichts anstimmen? sind die Regeln, die der Musikus dem Dichter auferleget, etwan so beschaffen, daß er Wig, Kunst und Geschmack abschwören muß? Wenn der Dichter nun Wig, Kunst und Geschmack besizet: so hat er keine bessere Gelegenheit, alles dieses anzubringen, als in der Musik. Sein Wig wird doch nicht an einen gewissen Klangfuß, an eine gewisse Anzahl von Klangfüßen, an einen gewissen Reim *ic.* gebunden seyn. Er wird doch Kunst und Geschmack nicht in gewisse verworrene, höckerichte Redensarten, verworfene Constructionen, ungeschickte Trennungen, weischweifige Sätze, *ic.* setzen. Ein Dichter, dem die wenigen zu beobachtende musikalische Regeln beschwerlich sind, sollte lieber nicht für die Musik schreiben. Es gehört allerdings Genie und

eine Geschicklichkeit in dem Mechanischen der Poesie dazu, einen Gedanken etliche zwanzigmal gleich gut umzukehren. Aber soll der Poet, auch außer der Musik, nicht dieses Genie oder diese Mechanik in seiner Gewalt haben? Sieht ihm nicht der Reim oder das Sylbenmaaß alle Augenblicke Gelegenheit dazu?

§. 2.

Laßt uns sehen, was ein Dichter in einem zur Musik bestimmten Gedichte zu beobachten hat. Wir werden aber unsere Betrachtungen nur hauptsächlich auf das Äußere derselben wenden. Von ihrer innerlichen Einrichtung hat der sinnreiche Verfasser des Tractats von der musikalischen Poesie, der gelehrte Herr Advocat Krause, uns nichts zu sagen übrig gelassen. Wir fangen vom Recitative an. Es ist was besonders, daß, obgleich selbiges in den musikalischen Gedichten den meisten Platz wegnimmt, dennoch das wenigste dabei zu beobachten ist, und daß eine Anzahl von sechs oder sieben Zeilen, die zu einer Arie, zu einem Chöre, zu einem Duett oder Terzett u. gehören, weit mehrere Aufmerksamkeit erfordert. Gleichwohl verhält es sich in der That so, und in Absicht hierauf könnte es viele verwundern, warum einige Dichter wegen sechs oder sieben Zeilen so viele Schwierigkeit machen. Doch zur Sache.

§. 3.

Von der poetischen Verfertigung eines Recitativs ist zu bemerken:

- 1) Daß sich selbiges am bequemsten in jambischen Versen behandeln läßt. Doch ist es dem Dichter unverwehrt, trochäische oder dactylische Zeilen manchesmal mit unterlaufen zu lassen, wenn ein guter Gedanke, dem Inhalte gemäß, dadurch besser ausgedrückt werden kann. Er kann auch, wenn es ihm einfällt oder bequem ist, sein einfaches Metrum mit einem zusammengesetzten zur Veränderung abwechseln.
- 2) Unter den jambischen Versen sind die fünf Fußigen mit einem Einschnitte nach dem zweyten Fuße die schicklichsten. Diese können mit zwey- drey- und vier Fußigen Zeilen madrigalenmäßig abgewechselt werden, weil man hier keine Symmetrie der Zeilen erfordert. In einem alexandrinishen und jedem andern langen Verse sind die logischen und grammatischen Regeln der Cäsur, die wir hernach entwerfen werden, aufs strengste zu beobachten.
- 3) Weder zu viele weibliche Einschnitte und Ausgänge, nach Art der Italiäner, noch zu viele männliche hinter einander, stimmen mit den überall nöthigen Gesetzen der Veränderung überein. Doch ist es nöthig, einen

Anl. zur Singcomposition.

G

einen

einen Punct mit einem weiblichen Klangfuße zu endigen, weil die männlichen Endungen wegen des unvermeidlichen Vorschlags in dem Gesange gar zu albern klingen.

- 4) Der Verstand muß nicht von einer Zeile in die andere gezerret werden. Die Dichter pflegen solches insgemein unter der Begünstigung eines Reimes zu thun. Wenn solches geschieht, wie es denn besser ist, daß es in einem Recitativo geschehe, als in einer Arie, und man nicht am Ende der Zeile absetzen kann: so muß das, was in dieser und der folgenden Zeile zusammen gehöret, in Ansehung der Anzahl der Sylben so eingerichtet werden, daß man es in einem Othem recitiren kann. Wie viele Sylben in einem Othem gesungen werden können, wird man unter den Regeln der Arie finden. Indessen kömmt es im Recitativo nicht darauf an, ob sich daselbst ein Paar Sylben mehr befinden, weil hier, so zu reden, mehr gesprochen als gesungen wird, und man im Sprechen weit mehrere Sylben als im Singen, in einem Othem hervorbringen kann.
- 5) Die Länge eines Recitativs ist sechzehn, zwanzig bis vier und zwanzig Zeilen, nach Beschaffenheit der Materie. Ein gar zu langes Recitativo ohne untermischte Ariosos wird langweilig. Ein gar zu kurzes läßt nicht genug Zwischenzeit von einer Arie zur andern, besonders wenn sehr verschiedene Empfindungen darinnen ausgedrückt werden.

S. 4.

Wir kommen zu den Regeln derjenigen musikalischen Gedichte, die keine Recitative sind, woben wir unser Augenmerk vorzüglich auf die Arien richten. Man kann mit der Lehre hievon verbinden, was im dritten Hauptstücke von den verschiedenen Arten und Gattungen der Singstücke, von Arien, Duetten, Terzetten, Fugen, und so weiter, annoch hieher gehöriges vorkommen wird.

S. 5.

Ehe wir die Regeln selbst erklären, müssen wir ein paar Wörter, die man insgemein mit einander zu vermengen pflegt, verständlich machen. Diese sind Rhythmus und Metrum. Das letztere ist schon einmal vorgekommen, doch so und an einem solchen Orte, daß man unsere Begriffe davon ohne weitere Erklärung einsehen konnte. Hier müssen wir uns etwas ausführlich darüber erklären.

S. 6.

§. 6.

Der Rhythmus ist eine gewisse Anzahl von Sylbenfüßen, die in einem Orthem gesungen werden können, und also in dem Raume einer Cäsur enthalten sind. Das Metrum besteht in der prosodischen Beschaffenheit der Sylbenfüße, die ein Rhythmus enthält. Das Metrum verhält sich also gegen den Rhythmus, überhaupt gesprochen, wie ein Theil gegen sein Ganzes. Eine Anzahl von Rhythmen, die in dem Raume einer Cadenz oder eines Puncts eingeschlossen sind, heißt ein Periode. Ich gebe ein Exempel:

Held, der den Fels vom Grabe rückte,
Der uns tief ins Verderben drückte,
Ach! wälz ihn ganz vom Geist herab.

Ende.

Wenn unsre Herzen vor dir beben,
Zerbrich, zur Rettung in dein Leben,
Auch ihrer Sünden festes Grab.

V. A.

Jeder Theil dieser Arie enthält einen Periode, und jeder Periode enthält drey Rhythmen, zween weibliche und einen männlichen. Das Metrum eines jeden Rhythmi ist jambisch.

§. 7.

Man wird also bemerken, daß alle Versarten, die mehr als vier Füße in einer Zeile enthalten, aus zween Rhythmen bestehen, wovon sich der erste mit dem Einschnitt in der Mitte, der andere aber mit dem Ausgange der Zeile endigt.

1. Anmerkung.

Wenn ein Singcomponist aus einem Rhythmo von drey Füßen vier Tacte, oder einem von vier Füßen fünf Tacte u. macht: so ist dieses eine Sache, die uns allhier, wo wir es mit der Dichterey zu thun haben, nicht angeht.

2. Anmerkung.

Wenn ein Singcomponist einen Rhythmus zergliedert, und also kleinere oder halbe Einschnitte in der Rede macht, ehe der vom Poeten angeordnete Einschnitt erfolgt: so ist dieses wieder eine Sache, die uns hier nicht angeht.

§. 8.

Die Anzahl der Sylbenfüße oder Tacte eines Rhythmi ist entweder gerade oder ungerade.

Gerade Rhythmi sind die von zween oder vier Tacten.

Ungerade Rhythmi sind die von einem oder drey Tacten.

Anmerkung.

Weil der Rhythmus auch Numerus, und zwar *Numerus sectionalis* genennet wird: so kommen daher die Namen:

- *Numerus simplicius*, ein einfacher Numerus, insgemein ein Einer.
- Numerus binarius*, ein zweyfacher Numerus, insgemein ein Zweyer.
- Numerus ternarius*, ein dreyfacher Numerus, insgemein ein Dreyer.
- Numerus quaternarius*, ein vierfacher Numerus, insgemein ein Vierer.

§. 9.

Die verschiedenen Rhythmi eines Perioden sind entweder alle gerade oder ungerade, oder vermischt. Wenn sie alle gerade sind, z. E. vierfüßig, oder wenn sie alle ungerade sind, z. E. dreyfüßig: so entsteht hieraus das, was man eine rhythmische Symmetrie oder Gleichförmigkeit nennet, und zwar ist es eine völlige Gleichförmigkeit. Wenn einige Rhythmi gerade, andre aber ungerade sind, z. E. wenn zween dreyfüßige und zween vierfüßige Rhythmen vermischet werden: so entsteht zwar ebenfalls eine Gleichförmigkeit, aber selbige ist nur respectiv oder partial.

§. 10.

So wie man eine rhythmische Gleichförmigkeit hat, die in dem ähnlichen Verhalte der verschiedenen Theile eines Perioden unter sich besteht: so hat man auch eine metrische Gleichförmigkeit, welche in dem ähnlichen Verhalte besteht, den die verschiedenen Rhythmi in Ansehung der Art und Gattung von Sylbensüßen unter sich haben.

§. 11.

Nachdem wir uns wegen der Bedeutung der Wörter Rhythmus und Metrum genugsam erkläret haben: so können wir die Regeln musikalischer Gedichte zur Hand nehmen.

§. 12.

Erste Regel.

Rein Rhythmus soll mehr als vier Füße enthalten.

Der Grund dieser Verbindlichkeit ist theils physikalisch, theils logisch. Die Werkzeuge des Athemholens müssen nicht ermüdet werden. Man muß ihnen

ihnen einen Augenblick Zeit lassen, ihre Schnellkraft wieder zu ergreifen. Der Verstand will nicht mit zu vielen Begriffen auf einmal überhäuft seyn, und der Uebergang von einer Phrasi, oder von einem Gliede der Rede zum andern, will eine Zwischenzeit haben.

Es kann aber ein Rhythmus weniger als vier Füße enthalten.

Hieraus ist leicht zu sehen, wie viele Sylben man einem Rhythmo geben könne, und daß, ob die Anzahl derselben gleich nach Beschaffenheit des Metri verschieden seyn kann, sich doch selbige nicht höher, als von zweien bis zu zwölf Sylben erstrecken könne.

In dem jambischen Metro können nämlich nicht mehr, als neun Sylben aufs höchste:

In dem trochäischen acht:

In dem dactylischen eilf:

In dem amphibrachyschen zwölf: und

In dem anapästischen zehn Sylben, in dem Raume einer Cäsur, oder in einem Rhythmo Platz haben.

Wie es mit den übrigen Versarten in diesem Puncte gehalten werden müsse, wird leicht hieraus zu beurtheilen seyn.

S. 13.

Zweite Regel.

In allen längern Versarten muß die Cäsur dergestalt beschaffen seyn, daß der Verstand weder logisch, noch grammatisch darunter leide.

Wir nehmen das Wort Cäsur allhier im weitläufigen Verstande, und verstehen nicht allein die Einschnitte in der Mitte eines Verses, sondern auch die Absätze der Zeilen. Da eine Prose ebenfalls ihre Rhythmen und Cäsuren haben muß, und also die Lehre von der Cäsur in der Singkunst von Wichtigkeit ist: so wollen wir solche vermittelst der Beurtheilung allerhand fehlerhafter Exempel vortragen. Man kann damit verbinden, was im Capitel von der Auflösung einer Prose in Klangfüßen gelehret werden wird.

„Ihr Heiligen, lob | singet dem Herrn;

„Danket und prei | set seine Heiligkeit.

Hier fällt die Cäsur mitten in die Wörter lobsingend und preisen. Das ist ein grammaticalischer Schnitzer. Man muß nicht mitten in einem Worte

absehn. Wenn man diese Sätze abtheilen will, so muß es folgendergestalt geschehen:

Ihr Heiligen, | lobsinget dem Herrn,
Danket und preiset | seine Heiligkeit

oder mit halben Einschnitten zergliedert:

Danket, | und preiset | seine Heiligkeit.

* *

„Ach! Herr, strafe mich | nicht in deinem Zorn;
oder

„Schämet euch | seines Lobes nicht.

Da die nach der falsch angebrachten Cäsar kommende Verneinung den vorhergehenden Vortrag gänzlich umstößet: so sind hier logische Schnitzer vorhanden. Wenn man den ersten Satz abtheilen will, so muß es nach Herr geschehen, als:

Ach! Herr, | strafe mich nicht in deinem Zorn.

oder mit kleinen zergliedernden Einschnitten:

Ach! Herr, | strafe mich nicht | in deinem Zorn.

Der andre Satz: Schämet euch seines Lobes nicht, leidet gar keine Abtheilung.

* *

Die Poeten sind nicht frey von logischen Fehlern auf vorige Art, z. E.

„Gebt ihm die Ehre! bejauchzt ihn! verschweiget,

„Verschweiget nicht seines Namens Pracht.

Also soll die Ehre Gottes verschwiegen, und nicht verschwiegen werden.

inglichen.

„Mein Gott, dir fleh ich alle Tage;

„Doch du antwortest meiner Klage,

„Und meinem Nachtgeschreye nie.

Gott antwortet der Klage nach der zweyten Zeile, aber nach der dritten Zeile antwortet er nicht.

inglichen.

„Nimm Schild und Panzer, und verweile,

„Mir benzustehn nicht; mir zum Heile

„Zieh aus dein Schwert, und schütze mich.

Außer

Außer den Widersprüchen verweile, und verweile nicht, findet sich hier noch ein andrer Fehler in der Mitte der zweyten Zeile, durch den daselbst vorhandnen Ruhepunct. Man sehe hievon die dritte Regel. Meine Einwendungen wider vorige drey Exempel sind übrigens, wie man sieht, musikalisch. Ich habe alle mögliche Hochachtung für die göttliche Muse des Verfassers derselben.

* *

Mit den hieher gehörigen fehlerhaften Exempeln müssen keine von folgen- der Art vermischt werden:

„Sterbt, Sinnen, sterbt, | hat Jesus sterben müssen,
„So will ich nichts | von eurer Freude wissen.

Hier widerspricht keine Abtheilung der andern. Grammatisch könnte etwas dawider eingewendet werden, weil das Hülfswort will von dem Zeitworte wissen, vermittelt der Abtheilung getrennet ist, da sie eigentlich in einem Raume beyammen stehen sollten. Aber laßt uns nicht pedantisch werden. Da dergleichen Trennungen eines Hülfsworts von dem Hauptzeitworte alle Augenblicke in einer Rede, in einer Declamation vorkommen; da die Beschaffenheit und Eigenschaft der ganzen deutschen Sprache, und vielleicht aller andern, welche Hülfswörter haben, diese Trennungen unvermeidlich macht: waram wolte man einem Dichter zumuthen, sich dieserwegen alle Augenblick einen Zwang anzuthun, und andere Wendungen zu suchen? Was wir von den Hülfswörtern sagen, das kann auch, mit gehöriger Application, auf die mit trennbaren Partikeln zusammengesetzten Zeitwörter gedeutet werden, wenn man sonst nur dabey alle logische Widersprüche und andere Ungleichheiten vermeidet. Indessen ist bey allem diesen vernünftig und nicht ohne Noth zu verfahren. Je kürzer sich ein Dichter zu fassen weis, je mehr er alle Einschüßel, aneinander hängende Beziehungen, Verwickelungen, und Ausschweifungen vermeidet, desto weniger stößt ihm die Nothwendigkeit der Trennung auf.

* *

„Ich danke dir, Herr, | daß du zornig bist | gewesen über mich.

Die Trennung bist von gewesen ist falsch, weil zwey verschiedene Zeiten eine gegenwärtige und vergangene, dadurch vermischt werden, und solche einen Widerspruch machen.

* *

„Wir, dein Volk und Schafe deiner | Wehde, danken dir ewiglich.
oder:

„Ich habe einen guten | Kampf gekämpft.

unglei-

ingeleichen:

„Christus kömmt her von den | Vätern nach dem Fleisch.

ingeleichen:

„Gott, man lobet dich in | der Stille zu Sion.

ingeleichen:

„Dazu ist erschienen der Sohn | Gottes, daß er die | Werke des
„Teufels zerstöre.

ingeleichen:

„Nehmet das Wort an mit Sanftmuth, das | in euch gepflanzt
„ist, welches | kann eure Seelen selig machen.

und so weiter.

Alle diese Abtheilungen sind falsch, weil Wörter, die zusammen gehören, voneinander getrennet werden. Es würde sehr langweilig seyn, alle mögliche hieher gehörige Fälle in Exempeln zu sammeln. Man habe allezeit die Generalregeln vor Augen:

- 1) Daß Wörter, die grammatisch zusammen gehören, allezeit bey einander bleiben müssen, z. E. das Bey- und Hauptwort; der Artikel und sein Hauptwort; Nennwörter, wovon eins im Genitivo steht; die Präposition und das Hauptwort, u. s. w.
- 2) Daß man nicht abbreche auf einer Conjunction, auf einer Präposition; auf einem Artikel; auf einem Beyworte; auf einem Pronomine Relativo &c.
- 3) Daß man das Hülfzeitwort oder die Partikel entweder niemals, oder nicht zu weit, oder wenigstens nicht auf solche Art von seinem Zeitwort entferne, daß ein Widerspruch entsteht, u. s. w.

Mit den vorhergehenden fehlerhaften Trennungen müssen folgende Arten nicht vermischet werden:

O mehr als thörichte, | ja blinde Welt.

oder:

Der Herr ist gnädig | und barmherzig.

oder:

In ein solch irrendes | und klägliches Getöse

Vertiefte sich Apsollens Sanyenspiel.

Hier findet eine Abtheilung statt, weil mehr als ein Beywort vorhanden ist. Es ist so viel als wenn man sagt:

O mehr

O mehr als thörichte Welt!

O mehr als blinde Welt! u. s. w.

Doch die Ausnahmen hängen sowohl als die Beobachtung der Regel selbst von einer gesunden Beurtheilungskraft ab.

§. 14.

Dritte Regel.

In den kürzern Versen muß vor dem Ende der Zeile, und in längern zwischen den Einschnitten kein Periode geendigt werden.

Die Ursache ist, weil man am Ende eines Perioden absehen, und, wenn mit dem folgenden Perioden ein neuer Vertrag angeht, und der vorhergehende folglich nicht fortgesetzt wird, wohl gar eine Cadenz gemacht werden muß. Dieses alles aber unterbricht die nach der Versart an sich festgesetzte symmetrische Ordnung des Rhythmi, und streitet wider eine bald vorzutragende Regel. Läßet aber der Componist die ganze Zeile hintereinander wegsingen, ohne Beobachtung des Puncts: so wird dadurch der Sinn verwirret, und wider die Declamation verstossen. Das einzige Singgedicht, wo solche Interpunction erlaubt werden kann, ist das Recitativ, z. E.

— — Scrapens Tempel glänzt
Voll Feuer. | Das Altar der Isis ist bekränzt
Mit Myrten. | Und das Volk ic.

oder:

Wascht sieben Tag euch nicht. Unschränkt die Todtenliste,
Mit Eppich. | Ziehet Säc anstatt Damasten an.

In einer Ode sind dergleichen am unrechten Orte angebrachten Schlüsselpuncte die heftlichsten Fehler, und eine Arie wird durch dergleichen höckerichte, steife Aufhaltungen dem Componisten schwer gemacht. Auf die Interpunction im Schreiben kann sich hier ein Componist nicht verlassen; denn mancher setzt ein Comma, wo ein Punct stehen sollte, und umgekehrt, ich übergehe die Wechselungen eines Coli oder Semicoli mit einem Commate oder Punct. Man muß, zur Entscheidung der Interpunction die Sätze nach ihrem logischen und rhetorischen Zusammenhange betrachten. Hier folgen noch ein paar fehlerhafter Exempel:

„Wer Jesu Leid und Tod erwägt,
„Verjaget nicht. Ungläubge Herzen,
„Euch trifft der Fluch. In Tod und Schmerzen
„Ist der Gerechte unbewegt.

Anl. zur Singcomposition.

§

Wenn

58 I Hauptstück. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Wenn anstatt der Puncte, auch Commata oder Semicola gebraucht würden: so würde man doch leicht einsehen, daß hier drey verschiedene Perioden vorhanden sind, und nicht etwa ein aus dreyen Gliedern bestehender Satz, wobey den Interpunctionen zur Noth ohne Absatz fortgesungen werden könnte. Der Widerspruch und die Verkehrung des Zusammenhanges, wenn in den beyden mittlern Zeilen kein Ruhepunct von dem Musicus angebracht wird, fällt in die Augen.

* *

„O merckts! Das irdische vergeht
 „Gar bald. Das Ewige besteht.

Es ist mit diesem Exempel wie mit dem vorigen beschaffen.

Der Punct erinnert mich an die abgebrochenen Sätze einer Rede,
 zum Exempel:

O, daß der Himmel mir nicht gönnet,
 Mich deines Umgangs zu erfreun!
 O daß = = doch was ich kaum genennet,
 Dieß dürste schon verwegen seyn.

ingeleichen:

O Tod, nun hast du überwunden!
 O Hölle, nun hast du gesiegt!
 Umsonst = = o schreckenvolle Stunden!

Diese sind bey einem großen Affecte in einer Arie vergönnet; in eine musikalische Ode, wo nach der Melodie der ersten Strophe alle folgenden gesungen werden, gehören sie nicht.

Nachdem wir übrigens von fehlerhaften Interpunctionen, die zwischen den Einschnitten zu vermeiden sind, geredet: so wollen wir einige Exempel von den kleinsten schönen Abtheilungen beybringen, die dem Componisten zu bequemen Wiederholungen, Zergliederungen und Versehungen in halben Einschnitten Gelegenheit geben.

Erzittert, ihr Spötter! erbebet, ihr Bösen!
 Ihr Frommen aber freuet euch.

* *

Ertrage nur das Joch der Mängel;
 Duld Armuth; leide Quaal und Spott.

* *

Ach! Seele, hungre, dürste, lechze
 Nach Gottes großem Abendmahl.

* *
Die Blut des Zorns, das Feuer der Rache
Brennt selbst der Höllen Feuer an.

* *
Ach! strömt ihr Augen, weinet Blut,
Da Jesus Auge Thränen weinet.

* *
Jesus, mein Heiland, mein Leben, mein Segen,
Was wird der nicht an mir thun?

* *
Wer nun nicht voll Freuden ist,
Daß sein Heiland, Jesus Christ,
Lebet, herrschet und regieret ic.

* *
Du willst, du kannst sein Schutzherr seyn.

* *
Wie reich, wie selig wirst du seyn!

* *
Ihr Meere braust! ihr Himmel fließt!
Ihr Stürme tobt! fallt Elemente
Ins erste Unding wieder hin.

* *
Er fällt im Morgen seiner Tage,
Er, vor dein Trost, ist deine Quaal.

* *
Mein Herz erhebt; die Kräfte entgehen
Mir völlig; und ich kann kaum sehen.

In einem andern Falle würde diese Trennung des Adverbii von seinem Zeitworte bey dem Ruhepuncte vor dem Einschnitte ein Fehler seyn. Aber hier giebt die mit der Sache übereinstimmende Poesie: die Kräfte entgehen = mir völlig, dem Componisten zu dem besten natürlichsten Ausdrucke Gelegenheit.

Vierte Regel.

Der gerade Rhythmus *) ist, wegen seines faßlichen Verhältnisses dem ungeraden **), und der ungerade dem vermischten Rhythmo ***) vorzuziehen.

*) Gerade Rhythmen enthalten

- 1) die jambischen Verse von acht, vier und zween Füßen.

Wenn die von acht Füßen getheilet werden: so sind sie nichts anders als vierfüßige jambische Verse, so wie zween vierfüßige einen Vers von acht Füßen ausmachen, wenn sie zusammengesetzt werden. Man kann diese Theilung und Zusammensetzung auf alle übrige Arten der jambischen, und auch auf die trochäischen, dactylischen u. Verse anwenden.

- 2) Die trochäischen Verse von acht, vier und zween Füßen.
- 3) Die dactylischen Verse von vier und zween Füßen.
- 4) Die amphibrachyschen von vier und zween Füßen.
- 5) Die anapästischen Verse von vier und zween Füßen.
- 6) Die brokischen Verse.

**) Ungerade Rhythmen enthalten

- 1) Die jambischen Verse von sechs, von drey und einem Fuß.
- 2) Die trochäischen Verse von sechs, von drey und einem Fuß.
In denen von sechs Füßen muß der Einschnitt auf die fünfte oder sechste Sylbe fallen.
- 3) Die dactylischen Verse von drey Füßen.
- 4) Die amphibrachyschen Verse von drey und einem Fuß.
- 5) Die anapästischen Verse von drey Füßen.
- 6) Die steigenden und fallenden Hexameters, wenn der Einschnitt zwischen dem dritten und vierten Fuß gemacht wird, nebst den Pentametern.
- 7) Die choriambischen Verse von sechs Füßen.

***) Was die Vermischungen des Rhythmi betrifft: so kann solches auf zweyerley Art geschehen; entweder, daß gerade Rhythmen vermischt

set werden, als ein vier- und zweysüßiger; oder daß ein gerader und ungerader vermischt wird, als ein drey- oder viersüßiger, oder ein drey- und zweysüßiger. Die erste Vermischung ist, wegen ihres leichten Verhältnisses, ohne Zweifel die natürlichste; die andere ist wegen ihres schwerern Verhältnisses 4 gegen 3, oder 3 gegen 2, schon etwas verwickelter. Indessen sind sie alle zu gebrauchen, so lange als eine vernünftige Symmetrie beobachtet wird. Außer selbiger sind alle Vermischungen ein unbequemes Spielwerk. Folgende Versarten sind alle symmetrisch, und deswegen gewissen neuen tändelhaften Erfindungen, die ihre Geburt meistens einem Reine zu danken haben, vorzuziehen.

- 1) Die jambischen Verse von sieben und fünf Füßen.
- 2) Die trochäischen Verse von sieben und fünf und auch von sechs Füßen, wenn der Einschnitt nicht auf der fünften oder sechsten Sylbe angebracht wird.
- 3) Die dactylischen Verse von fünf Füßen.
- 4) Die anapästischen Verse von fünf Füßen.
- 5) Die steigenden und fallenden Hexameters, wenn der Einschnitt zwischen dem zweyten und dritten, oder zwischen dem vierten und fünften Fuß gemacht wird.
- 6) Die phalacischen Verse von fünf Füßen.
- 7) Die alkaischen Verse.

1) Anmerkung.

In denjenigen Versen, wo der Einschnitt an verschiedenen Orten gemacht werden kann, muß, zur Erhaltung der nöthigen Symmetrie in zweyen Zeilen von einer Art, der Einschnitt an eben demselben Orte, und nicht in der einen nach dem zweyten, und in der andern nach dem dritten Fuß, u. s. w. gemacht werden.

2) Anmerkung.

In allen längern Versarten, die aus vermischten Rhythmen bestehen, kommt der gerade und ungerade Numerus wechselsweise zum Vorschein, z. E. in den jambischen von sieben Füßen wechselt der vier- und dreyfüßige Numerus beständig ab; in den trochäischen von sechs Füßen mit dem Einschnitte auf der dritten oder vierten Sylbe, wechselt der vier- und zweyfache Numerus ab, u. s. w. Wenn man in den kürzern Versarten diesen abwech-

selbden Numerum der längern Versarten nicht nachahmen, sondern eigne Vermischungen machen will, so ist allezeit dahin zu sehen, daß der Numerus solitarius vermieden werde, d. i. es muß kein Vers vorkommen, der nicht von einem andern von gleicher Fußzahl, in eben demselben Periodo annoch, beantwortet werde, z. E. so viele Füße der erste Vers in einer Anzahl von vier Zeilen hat, so viele muß der zweyte oder vierte auch haben. Alsdenn werden, bey dem verschiedenen Numero dieser vier Zeilen, der zweyte und dritte, oder der dritte und vierte Vers, auch nach ihrer Art übereinkommen. In einer Arie kann man es noch zur Noth nachsehen, wenn diese Regel nicht aufs strengste beobachtet wird, und etwan in einer Anzahl von drey Versen ein Numerus solitarius gegen zwey andere unter sich ähnliche vorkommt, weil man mittelst der Wiederholung und Zergliederung eine Art von Symmetrie erzwingen kann, wenn sonst die Worte und Gedanken dazu geschikt sind. Aber in einer Ode fällt dieses weg, und muß der Dichter also einen spielenden Einfall der Bequemlichkeit der Composition aufopfern.

3) Anmerkung.

Man kann bey einerley Rhythmo bleiben, und das Metrum in eben demselben Theile einer Arie verändern. Wenn solches in einem andern Theile geschieht, so ist noch weniger etwas dagegen zu sagen. In gewissen Versarten, die mit einer kurzen Vorsylbe anfangen, ist diese Veränderung so gar öfters nöthig. Es ist aber nicht gut, das Metrum mit dem Rhythmo zugleich zu verändern, weil sie die nächste äußerliche Veranlassung zu steifen und höckerichten Modulationen sind.

Wir wollen die beyden leßtern Anmerkungen mit einigen Exempeln erläutern,

Müdes Herz,
 Laß den Schmerz
 Mit dem Athem fahren!
 Lebst du doch
 Ich noch
 In den besten Jahren.
 Thoren denken vor der Zeit
 An die Nacht der Eitelkeit;
 Gnug! wenn uns das Alter zwingt,
 Und den Kummer mit sich bringt.

In dieser Strophe von einem Güntherischen Scherzliede kommen zwey- drey- und vierfüßige Numeri vor, aber allezeit symmetrisch. Ich brauche sie nicht

nicht anzuzeigen, weil sie zu sehr in die Augen fallen. Wenn der vierte, fünfte und sechste Vers wegleibt, so kann eine Arie mit einem Da Capo daraus gemacht werden. Es würde zwar der letzte Vers des ersten Theils alsdenn nicht mit dem letzten Verse des zweyten Theils reimen. Allein das schadet nicht. Diese Aehnlichkeit des Endes beyder Perioden ist nur ein Spiel des Poeten, das sich gar artig ausnimmt, wenn man die Verse mit den Augen betrachtet, oder sie geschwinde hinter einander weglieset. Aber dem Musikus hilft diese poetische Symmetrie zu nichts, wenn selbige in einer andern Aussicht nicht beobachtet ist.



Pfeile, Ströme, Bliß und Wind
 Glehn geschwind,
 Noch geschwinder unsre Jahre. Ende.
 Nicht ein einziger Augenblick
 Kehrt zurück;
 Täglich droht die Vahre. V. A.

Man bemerkt in diesen Versen einen, mit einem zweyfüßigen, abwechselnden vierfüßigen Rhythmus. Da diese Abwechselung, wie bereits oben gesagt, eine der natürlichsten ist, und die beyden ersten Verse des ersten Theils so beschaffen sind, daß sie die schönste Zergliederung und Wiederholung zulassen, wenn auch gleich der zweyte Vers einen Numerum solitarium macht: so ist wider den ersten Theil nichts einzuwenden, ob es, in einer andern Aussicht, gleich besser wäre, wenn die dritte Zeile einen männlichen Ausgang hätte. Aber die beyden ersten Verse des zweyten Theils, ob sie gleich den Augen nach mit denen aus dem erstern übereinkommen, sind bey weitem nicht so geschickt, indem man die Worte: kehrt zurück, ohne den verneinenden Vortrag umzustossen, nicht wiederholen kann. Hier wäre es also gut gewesen, wenn noch ein ähnlicher Rhythmus von zween Füßen vorhanden gewesen wäre, um mit kehrt zurück, zu correspondiren. Mit der letzten Zeile dieses Theils hat es nicht die Bewandniß, als mit der aus dem erstern Theile, wie man unter der Regel von der Abwechselung der Klangfüße sehen wird. Nämlich ein weiblicher Vers von drey Füßen mit bequemen Lautbuchstaben ist gut zur letzten Zeile einer Clausel.



Was man wünschet, was man thut,
 Ist in diesem Seegensnamen
 Ja und Amen. Ende.

Dieser Tag will ihn mit Blut
 Uns in unsre Herzen schreiben;
 Also soll er ewig bleiben
 Unser höchstes Gut. V. A.

Mit dem ersten Theile ist es, mit gehöriger Application, wie mit der vorhergehenden Arie in dem ersten Theile beschaffen. Wenn der letzte Vers des zweyten Theils: Unser höchstes Gut, eine Sylbe mehr hätte, und also weiblich wäre: so wäre er bequemer, ob er gleich noch immer ein Numerus solitarius von drey Füßen bliebe. Aber in einer Arie, wie gesagt, kann man hierinn nachsehen.

* *

Iho schon
 Hören wir den Freudenton. Ende.
 Unser Geist,
 Der der Erde sich entreißt,
 Siehet schon
 Jesum auf dem Ehrentron. V. A.

Der abwechselnde Numerus von zween und vier Füßen ist faßlich, und in dem ersten Theile wegen seiner Fähigkeit zur Wiederholung bequem.

* *

Muntre Gedanken,
 Fliehet der Wollust gefährliche Schranken,
 Schwingt euch nach Bethlehem zu. Ende.
 Da lacht eure süße Wonne;
 Da strahlt eure Freudensonne;
 Da ruht eure Seelenruh. V. A.

Da sind dreyerley Arten von Versen in Ansehung des Metri. Der letzte Vers des ersten Theils würde noch besser seyn, wenn er eine Sylbe mehr hätte, und es hieße:

Schwinget euch nach Bethlehem zu;
 weil er alsdenn vier Füße haben würde.

* *

Dich, Florenz schönstes Meisterstück,
 Dich, schönste Zierde der Natur,
 Dich, Rose, wählen meine Blicke
 Vor allen Blumen dieser Flur.

Du giebst Verliebten und Trinkern
Getreure Lieb und stärkern Wein;
Du bist, bey Tänzen und bey Festen,
Der schönsten Busen schönster Schmuck.

Hier wird in der fünften Zeile das Metrum und der Rhythmus zugleich verändert, indem dieser um einen Fuß verkürzt wird. Das veränderte Metrum ist nicht der Bequemlichkeit der Composition nachtheilig, aber wohl der unter sieben ähnlichen Zeilen, ganz allein dastehende ungerade Rhythmus. Es hat in diesem Punkte, mit der Einschlebung eines einzigen ungeraden Rhythmi in eine Menge gerader Rhythmen, nicht eben die Beschaffenheit, die es mit einem zweyfüßigen in Absicht auf einen vierfüßigen hat.

* *

Se il mio paterno Amore
Sdegna il tuo core
Altero,
Piu giudice severo
Che Padre a te farò.
E l'empia fellonia,
Che forse volgi in mente,
Prima che adulta sia
Nascente
Opprimerò.

Man siehet aus diesem Exempel, daß die sonst sehr aufmerksamen Italiäner von dem Fehler der Ungleichförmigkeit nicht frey sind. Hätte der Dichter die dritte Zeile annoch in die zweyte gebracht, so wie es der Zusammenhang erfordert; wäre er eben so mit den beyden letzten Zeilen verfahren: so wäre durchaus die schönste Symmetrie im ungeraden dreyfachen Numero entstanden. Aber die *Reine amore, core; altero, severo; mente, nascente*, dieses Spielwerk lag dem Dichter am Herzen. Er opferte demselben Grammatik, Logik und Symmetrie auf, und überließ dem Componisten die Sorge, ihn zu verbessern.

* *

Begli occhi,
Poichè vi deggio amar,
Non vo' penar
Così.
Ingrati,

Anl. zur Singcomposition.

3

Vimi-

Vimitero spietati,
O m'amerete un di.

Sehen diese Abtheilungen der Verse nicht wie ein Epitaphium aus? Da die dritte und vierte Zeile zusammengehören, warum werden solche nicht in eine Reihe gebracht? Der sonst berühmte Apostolo Zenò ist an dergleichen wunderlichen Folge von Rhythmen sehr fruchtbar, und Silvani kommt ihm bey.

Noch ein abgeschmackter Exempel ist folgendes:

Se secondo e vigoroso
Crescer vede un arboscello,
S'affatica intorno a quello
Il geloso
Agricoltor.

Noch eins.

Si compisce ogni disegno
Coll' ingegno — e col valor.

Man wird in dem letzten Exempel ein besonder Spielwerk bemerken, da der Dichter durch einen Strich nach *ingegno* bemerkt hat, daß er auch in der Mitte des Verses einen Reim auf *disegno* anzubringen gewußt hat. Doch vielleicht soll der Strich eine Aufhebung der Elision, einen halben Einschnitt, bedeuten.

* *

In deines Blutes kleinen Wellen,
Strömt mir, aus unergründten Quellen,
Ein großes Meer der Gnaden zu. Ende.
Hier schiffet mein Glaube bey sichern Beschirmen;
Hier lach ich der Räuber, hier trotz ich den Stürmen;
Denn Hüter, Schiff und Schuß bist du. V. A.

Ich führe diese gute Arie deswegen an, um zu zeigen, wie im andern Theile das Metrum kann verändert werden. Der Rhythmus ist durchgehends einerley. Noch besser würde der andre Theil seyn, wenn die zweite Zeile nicht amphibrachysch, sondern bloß dactylisch; und die dritte nicht jambisch, sondern trochäisch wäre. Beyde würden nämlich alsdenn eine Sylbe weniger haben, und dieses würde zur Bequemlichkeit des Componisten und des Sängers dienen; denn im ungeraden Tact, wenn die Zeilen ohne eine gewisse Einrichtung, ohne eine Einschlebung vom Rittornell, ic. hinter einander weggesungen werden,

den, hat der Sänger, zumahl bey sehr lebhafter Bewegung, wenig Zeit zum Athemholen. Im geraden Tact kann der Componist dieser Ungleichheit leicht aus dem Wege gehen. Aber es ist besser, ihm nichts in den Weg zu legen, und ihm die Freyheit zu lassen, in welcher Tactart er componiren will. Mir fällt bey dieser Gelegenheit eine andere ähnliche Arie ein:

Lobsinget, frohlocket und jauchzet, ihr Frommen,
Ruft Jesu entgegen: O Heiland willkommen!
Die Herzen stehn offen, so ziehe da ein.

Da geht alles in einem Athem fort: ihr Frommen, ruft; willkommen die. Weil an den Versen eben nichts besonders ist, so darf man sich kein Gewissen machen, sie zu verändern, und sie wenigstens musikalisch besser zu machen, wenn es nicht poetisch geschieht:

Bepalmet die Pfade, singt, jauchzet ihr Frommen;
Heisset den Heiland mit Ehrfurcht willkommen;
Deffnet die Herzen mit Sehnsucht für ihn.

Hier ist nur der erste Vers amphibrachysch, und die beyden folgenden dactylischen heben die in dem Original befindlichen Unbequemlichkeiten auf. Ueber dieses finden sich hier nicht die etwas unbequemen Wörter: lobsinget, frohlocket, worinnen allezeit die erste und andere Sylbe lang sind, wenn auch die erste insgemein, obwohl mit Unrecht, kurz gebrauchet wird. Es bleibt ferner die Vermischung des Chors mit der Arie weg:

Ruft Jesu entgegen: „O Heiland willkommen ic.“

Denn ich glaube nicht, daß dieses alles von einer Person kann gesungen werden. Es siehet dem Zuruf eines Vorsängers ähnlich, der den Einfall des ganzen Singschors erwartet. Man ziehe sich übrigens aus der metrischen Form dieses Exempels die folgende

§. 16.

Fünfte Regel.

Wenn in vielsylbichten Zeilen der Ausgang mit einem weiblichen Fuße geschieht: So ist es bequemer für die Musik, wenn der folgende Vers mit einem fallenden, als steigenden Fuße, angehoben wird, obgleich alsdenn das Metrum verändert wird.

Die Erklärung dieser Regel findet man in den Anmerkungen über die letzten Exempel zu dem vorhergehenden §.

In deines Blutes kleinen Wellen *ic.*
und

Lobsinger, frohlocket, und jauchzet, ihr Frommen *ic.*

Man merke, daß wir von vielfylbichten Zeilen sprechen. In wenigfylbichten braucht es dieser Vorsicht nicht, und ist es besser das Metrum benzubehalten, zumal wenn der Rhythmus zugleich verändert wird. Aus dieser Ursache ist folgende Poesie etwas unbequem:

Den Gläubgen erdrücket kein Weh.

Mitten unter Noth und Sorgen

Stärkt ihn die tröstliche Hoffnung von oben,

Daß Jesus die Seinigen schüßt.

Die Verschiedenheit des Metri fällt in die Augen. Zu einer Arie mit einem Ciacapo würde sich die Poesie schicken, wenn die Worte der ersten Zeile, die den ersten Theil ausmachen würden, nicht gar zu oft wiederholt und zergliedert werden müßten, wenn die Arie die gewöhnliche Länge haben sollte. Zu einer Odenstrophe sind die Verse nicht bequem. Es ist mit dem Metro gar zu viel darinnen gespielt. So wie sich die beyden äußersten Verse ähnlich sehen, so sollten es auch die beyden mittlern thun, und dieses geschähe am besten mit einem trochäischen Anfange jeder Zeile, wenn auch in der Mitte Dactyli vorkämen.

S. 17.

Sechste Regel.

Man muß die männliche und weibliche Rhythmen so viel als möglich abwechseln.

Lauter männliche Rhythmen nacheinander klingen zu hart; lauter weibliche zu weiblich. In dem letztern Puncte versehen es einige italiänischen Dichter.

Anmerkung.

Da die letzte Zeile einer Poesie sehr oft die Componisten beschweret: so ist zu merken, daß, wenn selbige aus zweyen oder dreyen Füßen besteht, es zwar gewissermaßen einerley ist, ob der Ausgang mit einem männlichen oder weiblichen Fuße geschieht; ob gleichwohl, wenn man alles aufs genaueste haben will, der weibliche Ausgang bequemer ist, indem man, zur öfters
nöthi.

nöthigen Verwandlung des Numeri ternarii in einen quaternarium, alsdenn die Sylben nicht weiter auszurechnen braucht, als es das herrschende Metrum erfordert. Besteht aber der letzte Vers aus vier Füßen: so ist es bequemer für die Musik, wenn derselbe männlich ist. Hierwider pflaget im italiänischen nicht leicht ein Metastasio zu verstoßen, aber wohl verschiedene andere, und sogar sehr oft der Apostolo Zenò. Die Franzosen suchen gar eine Schönheit darinnen, deren Daseyn aber leicht widerleget werden kann, wenn man die damit verknüpfte Unbequemlichkeit, und den daher entstehenden Zwang im Gesange betrachtet. Die letzte kurze Sylbe eines weiblichen Ausgangs muß nämlich zum Anfange des vierten Tacts im Niederschlage gehört, und zu diesen Zwecke also eine Zeit anticipiret werden. Die Erhaltung dieses Zwecks nöthigt den Componisten, einige vor dieser letzten Sylbe hergehende Wörter geschwinde hintereinander aussprechen zu lassen, und noch dabey, um die Sylben in ihr gehöriges Tactglied zu bringen, sich hin und wieder des Puncts zu bedienen. Wie aber dieses gegen den vorher gehörten Gesang absteche, giebt die Erfahrung. Der Fall, in welchen ein weiblicher Klangfuß zum Ausgange einer letzten Zeile gebraucht werden kann, ist, wenn diese letzte Zeile zergliedert werden kann, 3. E.

Mein König geht dahin,
Zur großen Mörderinn,
Auf daß er leide, daß er sterbe. Ende.
So leidet er als der Gerechte,
Und hilft mir ungerechtem Knechte,
Daß ich das Licht des Himmels erbe. V. 21.

Die Wörter: Auf daß er leide, daß er sterbe, sind sichtbarlich der Zergliederung fähig, und aus: daß er sterbe, können leicht vier Tacte gemacht werden. Hingegen ist die letzte Zeile des zweyten Theils schon unbequemer, indem die Wiederholung: daß ich das Licht des Himmels erbe, das Licht des Himmels erbe, nicht unter die besten gehört, und anders kann man hier nicht wiederholen.

§. 18.

Siebente Regel.

Man muß in eine Arie keine andere Person, oder personifizirtes Subject, redend einführen, 3. E.

Jerusalem ruft überlaut:
„O Deutschland! laß dich weisen;
„Ich war des Allerhöchsten Braut &c.

ungleichen:

Das Leben spricht zu meinem Leben:

„Die Sündenschuld ist dir vergeben.

ungleichen:

Lobsinget, frohlocket und jauchzet ihr Frommen;

Ruft Jesu entgegen: „O Heiland! willkommen,

„Die Herzen stehn offen; so ziehe da ein ic.

S. 19.

Achte Regel.

Keine Arie muß mit einer Beziehungsformel anfangen.

Stärke, Jesu, mich indessen,

Daß ich einen jeden Tag ic.

Solcher Anfang schickt sich gut zur letzten Strophe eines Chorals.

S. 20.

Neunte Regel.

Weder der erste noch der andere Theil einer Arie muß aus einem bloßen Vocativo bestehen, ob es gleich schön ist, wenn vermittelst eines kurzen An=Zu= oder Ausrufs ein Vocativus vorkömmt.

Allein es muß eine ordentliche Rede vorhergehen oder nachfolgen.

Der Fehler ist in dem Dacapo folgender Arie enthalten.

Gewünschter Trost bedrängter Herzen!

Ach Inhalt aller süßen Lust.

Ende.

Das Leben ic. ic.

Hingegen ist folgendes Dacapo schön.

Golgatha!

Meiner Andacht wünscht ich Flügel,

Eh ich deine Todeshügel

Sich vor mir erheben sah!

§. 21.

Zehnte Regel.

Eine kurze Parenthesis von einem oder zweyen Worten & nn
in einer Arie statt finden, z. E.

Ist das nicht genug, (bedenke! sage!)
Daß man ihn heilig feyern mag?

Weitläufige Parenthesen gehören in kein einziges musikalisches Gedicht
geschweige in eine Arie.

§. 22.

Elfte Regel.

Alle Vergleichenungen müssen kurz, ohne weitläufige Ausbildung,
und Zerrung des Verstandes, vorgetragen werden.

Diesemnach ist folgendes Exempel nicht gut:

Wie, wenn Castors Stern entsteht,
Schiffer Herz und Leben fassen;
Wie die helle Morgenröth
Uns das Wetter schön will lassen:
Also schlug uns diesen Stand
Schon sein Ursprung in die Hand.

Die vierte Zeile soll sich Odenmäßig mit einer Cadenz endigen. Aber
hier erlaubt es der noch nicht geendigte Verstand nicht. Ein Punct sollte da
stehen.

§. 23.

Zwölfte Regel.

Die relativische Wiederholung eines Subjects, um noch mehr davon
zu sagen, schicket sich nicht in ein Singgedicht, z. E.

Sey, gewünschte Nacht, begrüßet,
Da der keuschen Jungfer Mund
Einen jungen Sohn geküßet,
Eh' sie ihn recht sehen konnt?
Einen Sohn, den sie mit Rechte
Auch wohl Vater heißen möchte,

§. 24.

§. 24.

Dreizehnte Regel.

Reden einer einzelnen Person, welche sich nur in dem Munde des Sängers schicken, der diese Person vorstellt, z. E. gewisse Reden des Heilands, Petri, u. s. w. müssen keinem Componisten zu einem Chöre vorgeleget werden, z. E.

Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seyd, ich will euch erquicken.

oder:

Selig seyd ihr, wenn euch die Menschen um meinet willen schmähen und verfolgen.

oder:

Siehe, ich komme bald, und mein Lohn mit mir, zu geben einem jeglichen &c.

oder:

Ich kenne diesen Menschen nicht &c.

Hierdurch aber versteht man nicht, daß ein Chor nicht im Singulari sprechen könne, als welches eben so möglich ist, als daß ein Sänger in einer Arie im Plurali, im Namen eines ganzen Volks auftreten und sprechen kann. Das *Credo* ist auch im Singulari, oder es enthält das Glaubensbekenntniß ganzer Völker, nicht einer einzelnen Person. Durch die obige Regel werden auch nicht solche Anträge und Ermahnungen gemeynet, die ein jeder an den andern thun kann. Z. E.

Alles was ihr thut mit Worten oder mit Werken, das thut alles in dem Namen des Herrn Jesu.

Dieses sagt Paulus; aber man kann ihm eben diese Worte zurücke geben.

oder:

Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden.

So spricht der Heiland; aber ein jeder kann den andern mit diesen Worten aufrichten. Man kann sich insgesammt singend damit erbauen.

§. 25.

Vierzehnte Regel.

In jeder Arie braucht man ein paar geschickte Wörter zu Dehnungen.

Man wirft öfters einem Componisten vor, daß er Dehnungen macht, wo sich solche dem Verstande nach nicht hinschicken, und daß derselbe bloß auf einen

einen bequemen Lautbuchstaben steht. Dieser Vorwurf kann gegründet seyn, wenn schicklichere Wörter vorhanden sind. Aber wie, wenn solches nicht ist? Ist es da die Schuld des Dichters oder Componisten, wenn ungereimte Wörter gedehnet werden? Es ist also die Pflicht des Dichters, dem Componisten mit geschickten Wörtern an die Hand zu gehen.

Geschickte Wörter in Absicht auf die Dehnung müssen erstlich so beschaffen seyn, daß sie einen bequemen langen Vocal enthalten. Bequeme Vocales sind a, e, und o, und die Diphthongen ä, äu, au, ay, ei, eu, ey und ö. Die verdoppelten Selbstlauter aa, ee und oo, werden unter den einfachen Vocalen a, e und o, mit begriffen. Unbequeme Vocales und Diphthongen sind i, u, ie, und ü.

Zweyten, müssen die geschickten Wörter, wo sie nicht den ganzen Verstand der Arie gleichsam in sich concentriren, wenigstens etwas auf den ganzen Inhalt und Affect der Arie, oder des Theils der Arie, wo sie vorkommen, sich beziehendes enthalten, und zu dem Ende eine gewisse Empfindung, oder Handlung bezeichnen. Sie müssen als einzelne Wörter, außer ihrem Zusammenhang betrachtet, nicht demjenigen widersprechen, was sie in der Verbindung mit andern Wörtern sagen. Es sind deswegen alle diejenigen Sätze zu vermeiden, die vermittelst einer verneinenden Formel eine Bejahung ausdrücken. Z. E. wenn man jemanden mit den Worten: laßt uns nicht weinen, zur Fröhlichkeit; oder mit den Worten: laßt uns nicht lachen, zur Traurigkeit bewegen wollte: so würden die Wörter: weinen und lachen, wenn sie sollten gedehnet werden, gerade der Idee des Dichters widersprechen. Gleichwohl findet man viele dergleichen Exempel, als:

Welt, packe dich mit deinen Gaben,
Sie können nicht mein Herze laben,
Du magst dich noch so freundlich drehn.

Wenn der Dichter geglaubt hat, durch das Wort laben dem Componisten ein recht unvergleichlich Wort zu geben, so hat er sich geirrt. Eine Dehnung auf laben würde den Sinn der Arie aufheben, welcher ist: daß das Herz nicht gelabet, das ist, daß es beängstigt oder belastet 2c. wird von den Gaben der Welt; oder, daß das Herz die Gaben der Welt verachtet. Könnte man es einem Componisten verdenken, wenn er die Nebenwörter freundlich oder drehn ergreiffe, der Verstand möchte gegen diese Nachäffung der Freundlichkeit der Welt einzuwenden haben, was er wollte? Ein anders ist es mit folgender Arie:

Locke mit Pfeiffen bezaubernder Lust,
 Spiele betrüglich, Körne mit Schätzen!
 Keine vom Himmel erfüllte Brust

Wird sich am Spielen und Körnen ergötzen. Ende des ersten Theils.

Hier hat die Kritik nichts zu erinnern, wenn der Componist, im Anfange, die Lockungen, die Bezauberungen u. d. d. Welt etwas nachzuahmen sucht, wenn er nur nicht, anstatt der Welt, die Wachtelpfeife, nachahmet; und dann kann er bey keine u. d. d. in einem ernsthaften Tone anfangen, welches einen schönen Contrast giebt. Doch wir kehren zu unserm Hauptzwecke zurück, um noch ein Exempel von einer mit verneinenden Formeln abgefaßten Arie zu geben.

Du machst mir, strenger Tod, kein Leiden,
 Weil deiner Sense scharfes Schneiden
 Nur bloß den matten Leib verdirbt.

Für einen Menschen, der den Tod nicht scheuet, sondern ihn mit gefestem Muthe erwartet, ist wieder kein Wort zur Dehnung da. Ist der Componist zu tabeln, wenn er das Wort: matten dazu nimmt? Er ist zu entschuldigen.

Wir wollen nicht untersuchen, ob sich, der innern Beschaffenheit nach, ein Zeitwort, Nennwort oder Beywort am besten zu einer Dehnung schickt. Die Fälle und Umstände sind verschieden. An einem Orte, in einer gewissen Verbindung, vermittelt einer gewissen Wendung, kann ein Nennwort besser seyn, an einem andern Ort ein Beywort oder Zeitwort. Man kann auch Nebenwörter dazu gebrauchen. Doch sind, überhaupt gesprochen, die Zeit- und Beywörter wohl die besten.

Der rechte Platz der Dehnungsfähigen Wörter ist übrigens allezeit am Ende einer Zeile, besonders der letzten Zeile eines Theils. Die Ursache ist diese, weil der Componist, ohne eine Freiheit zu begehen, nicht eher dehnen kann, ehe der völlige Verstand der Worte da ist. Wenn wir sagen am Ende, so verstehen wir die drey oder fünf letzten Sylben eines Rhythmi. Die Italiäner sind in diesem Puncte sehr accurat und musikalisch.

Wenn das zur Dehnung bestimmte Wort just ans Ende der letzten Zeile einer Arie zu stehen kommt: so erwächet der Musik annoch der Vortheil daraus, daß sie ihre Cadenzen und Endigungstriller bequem anbringen kann. Die Derter der Cadenzen sind in männlichen Rhythmen die antepenultima, und in weiblichen die vorletzte Sylbe. In Fall der Noth können sie in den erstern auch auf die fünfte, und in den letztern Rhythmen auf die vierte Sylbe vorm Ende gesetzt werden. Die Endigungstriller können nur
 auf

auf der zweyten oder dritten Sylbe vorm Ende Platz finden. Man sehe folgende Exempel:

So will ich denn in Zions Stille
Dir heut mein Lied zum Opfer weihn.

ingeleichen:

O du selge Wissenschaft!
Dieß Geheimniß hat die Kraft,
Mein betrübtes Herz zu trösten.

ingeleichen:

Sie tragen uns auf ihren Händen
Und halten fleißig Hut und Wache.

ingeleichen:

Dein Geheimniß ist bekannt
Denen, welche dir die Hand
In wahrhafter Demuth küssen.

Hier fallen die Cadenzen auf die ersten Sylben von Opfer, trösten, fleißig und Demuth. In den beyden letzten Exempeln sind keine bequeme Vocale zu Endigungstrilkern vorhanden.

Doch es ist nicht genug, daß in dem zur Dehnung bestimmten Worte ein bequemer Selbstlauter ist. Es ist gut, in den vornehmsten Wörtern, die sich auf den Inhalt beziehen, die Buchstaben i und u in langen Sylben so viel als möglich, zu vermeiden. Unter der großen Menge von Endigungen in a, e und o, und ä, au, eu, ic. wovon wir am Ende dieses Capitels ein Verzeichniß geben wollen, wird es niemals einem fruchtbaren Dichter an bequemen Wörtern fehlen. Ich glaube nicht, daß diese Anforderung einem Poeten großen Zwang anthun kann. In einem Singstücke von etwan sieben bis acht Zeilen wird leicht Rath zu schaffen seyn. Er kann ja nur mit dem Reime etwas sparsamer umgehen; denn dieser hilft der Musik nichts. Er kann in andern Arten von Gedichten alle Wörter gebrauchen, die er will.

Außer diesem allen werden überhaupt fließende und leicht auszusprechende Wörter, und keine gar zu schwerfündige, rauhe, harte, unangenehme, widrige Wörter, besonders, wenn sie sehr lang sind, erfordert. Da der Sänger nicht allein die Wörter aussprechen, sondern auch mit einem geschickten Tone begleiten muß: so muß man ihn durch keine beschwerliche Aussprache an der geschickten Bildung seines Tones verhindern.

76 I Hauptst. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Was die ungeschickten Klangfüße von drey und vier Sylben: als anbeten, löbsingen &c.

anheimstellen;

Mühseligkeit,

betrifft: so braucht es dieserwegen keiner Erinnerung, indem sich ein reiner Dichter niemals dergleichen bedienet, weil sie vielleicht noch schwerer in ein poetisches Metrum zu bringen sind, als in ein musikalisches. Es ist genug, daß man in der Prose, in Sprüchen aus der Bibel, dergleichen nicht vermeiden kann.

Eins ist noch wegen der Prosodie zu erinnern, nämlich dieses: daß der Poet in dem Gebrauche der einsylbichten Wörter Acht haben muß, ob auf solchen ein rhetorischer Accent liegt, oder nicht. Im Falle, daß die Declamation solche lang verlangt, sind selbige auch in dem Metro lang zu gebrauchen, um dadurch gewisse Zerrungen in der Composition, oder andere Ungleichheiten zu verhüten. Viele lange einsylbichte Wörter aber taugen gar nicht hinter einander, s. E.

Auf daß er uns Gott opferte.

Wir haben hievon schon oben in dem Capitel von den Klangfüßen geredet. Ueberhaupt sind viele einsylbichte Wörter hinter einander so wenig in der Poesie einer guten Harmonie, als in der Musik eines guten Metri fähig. Die beständige Abwechselung der ein- und mehrsylbichten Wörter gereicht der Rede zur Zierde, und der Musik zum Vortheil.

1. Anmerkung.

Es ist ohne Zweifel ein Vorzug für die deutsche Sprache, daß, weil sich die meisten Wörter auf einen Consonanten endigen, sie wenig Gelegenheit giebt, einen Hiatus zu machen. Ich habe viele lange Gedichte dieserwegen ausdrücklich durchgesehen, und den unangenehmen Zusammenstoß von Selbstlautern nicht ein einzigmal oder wenigstens sehr selten darinnen gefunden. Es gereicht dieses einer Poesie zu keiner geringen Schönheit, und im Singen dient es zu nicht weniger Annuth und Leichtigkeit in der Aussprache. Man siehet hieraus, daß man zum wenigsten in einer Arie die Collisionen von Vocalen mit leichter Mühe vermeiden kann.

2. Anmerkung.

Vor diesem erschien selten ein musikalisches Gedicht, worinnen nicht brüllende Donner, murmelnde Bäche, lispelnde Winde, rieselnde
Flus

Gluthen, girende Tauben, zwitschernde Vögel, u. s. w. vorkamen. Drachen und Teufel, mit Klauen, Pfoten, Schwanz und Hörnern, ic. Ochsen, Ziegen, Bettler, Höllenbrände, leckende Zunde, Speichel, Roth, Lyterbeulen, Schweine, Heulen und Zähnklaappen, ic. krähen, meckern, blöcken, schnattern, wiehern, gnorren, bellen, schwirren, mummeln, wirbeln, gurgeln, wimmern, glucken, schnarchen, freffen, knirschen, speyen, zischen, knittern, knastern, stottern, röcheln, murren, brummen, summen, sprudeln, huren, ic. ic. characterisirten wechselseitig die Zeilen, und sollten wohl gar geschildert werden. Was führen hier nicht einige Wörter für widrige, unanständige und Ekel erweckende Begriffe mit sich, die sich weder im Tempel, noch auf dem Theater oder in der Kammer, vor einem ehrwürdigen, und mit Personen von Geschmack gezeigten Hörsaale schicken? Wie ungeschickt sind andere Wörter wegen ihrer Lautbuchstaben, wenn sie sonst einiger Nachahmung fähig oder werth sind? Warum giebt man einigen Kennwörtern nicht geschicktere Beywörter, die mit einem bequemen Laute eben dasjenige von ihnen sagen, was diese ungeschickte Beyfäge schildern sollen? Denn ungeachtet der Componist, in Ermangelung eines geschickten Beyworts, z. E. in brüllender Donner, das Hauptwort Donner selbst ergreifen kann: so ist es doch weit natürlicher, daß das Wort, welches den auszudrückenden Umstand das Hauptworts, wo nicht ganz, doch zum Theil enthält, zur Dehnung gebraucht werde, als das Hauptwort selbst.

Anstatt daß der Donner brüllt, der Bach murmelt, der Wind lispelt, die Gluthen rieseln, die Taube girret, der Vogel zwitschert ic. kann der Donner rollen, knallen, krachen ic. der Bach sanft wallen, murmelnd wallen, sanft rauschen ic. die Gluth rieselnd wallen, sprudelnd rauschen, ic. der Wind säuseln, saufen, pfeifen, lispelnd säuseln, brausen, rasen, roben, ic. die Taube klagen, ächzen, girend klagen ic. der Vogel pfeifen, locken, schlagen, flöthen ic. u. s. w.

Man nimmt es unsrer Sprache übel, daß, da die Italiäner ihr *cantare*, und die Franzosen ihr *chanter* haben, wir mit einem *i* singen müssen. Mich deucht, daß man mit dem Worte Gesang diesen Mangel leicht ersetzen kann.

Und erleichtre meinen Gang
Mit Gebet und mit Gesang,

singt ein gewisser sinnreicher Dichter.

Eben so kann man für klingen, Klang; für zittern, beben; ja wohl wanken, schwanken an einigen Orten; für fliegen, geflogen, er flog,

auch wohl flattern in einigen Vorfällen; für rudern, segeln, u. s. w. mit gehöriger Einrichtung und Anwendung gebrauchen.

Die Nachahmung des Geschreyes gewisser Thiere gehört so wenig in die Singkunst, als die Nachahmung gewisser menschlicher Unvollkommenheiten.

Es giebt noch gewisse Wörter, die einige Componisten aus der Musik verbannet wissen wollen, z. E. lärmern, schwärmen, klatschen, gaulteln, prasseln, rasseln, zerbrechen, u. s. w. Dieser Meynung bin ich nicht, theils weil keine ekelhafte unanständige Begriffe damit verknüpft sind, theils weil sie geschickte Lautbuchstaben enthalten, und einige davon sowohl im eigentlichen Verstande, als allegorisch, gar bequem gebraucht werden können.

§. 26.

Fünfzehnte Regel.

Von der Länge und der periodischen Beschaffenheit einer Arie.

Wie lang eine Arie seyn müsse, ist wohl eine Frage, deren Auflösung von dem herrschenden Geschmacke einer gewissen Zeit abhängt. Vordem machte man die Arien sehr kurz, und die Franzosen sind noch in diesem Geschmacke. Jetzt sind die langen Arien im Schwange bey uns. Unterdessen mag der Text so kurz seyn als er will, so hat der Componist doch Mittel genug in seiner Gewalt, ihn so lang auszudehnen, als er will, wenn er sonst der Zergliederung, Wiederholung und Dehnung fähig ist. Hingegen ist es schwerer, aus einem sehr langen Texte eine kurze Arie zu machen.

Zu einer Arie mit einem Ciacapo gehören zween Perioden, wovon ein jeder nicht leicht unter acht und nicht leicht über zwölf Füße enthalten soll. Ist ein Periode unter acht Füßen, besonders im ersten Theile, z. E.

Ich schon

Hören wir den Freudenton.

so ist zu wenig Materie für eine gehörige Länge da. Der Componist muß gar zu viel dehnen, wiederholen, zergliedern. Ist zu viel Materie da, so verliert allezeit die eine oder die andere Zeile.

Die Rhetorik will, daß man keine nöthige Zergliederung des Textes auslassen soll; und die Musik, die sich mit ihren eignen Reizen durch eine geschickte Dehnung hervor thun will, hat nicht die Zeit, sich mit gleicher Stärke über alle Gegenstände auszubreiten. Die Arie würde zu lang werden. Sie muß also über einige Worte, Phrasen und Zeilen, mit leichtem Fusse wegrutschen,
und

und was saget alsdenn der Verstand dazu? dieser geräth mit dem Gehör ins Gedränge. Beyde wollen befriedigt seyn, und zu diesem Zwecke gehört eine Poesie von mäßiger Größe, damit der Musikus beyde Partteen befriedigen könne.

Wenn vorher gesagt ist, daß eine Arie aus zween Perioden bestehen soll: so fügen wir iho noch hinzu, daß ein jeder Periode für sich bestehen, und nicht grammatisch mit dem andern zusammenhängen muß, wie z. E.

Unser erschrockender Fuß
Soll die verwegenen Scheitel zertreten. Ende.
Und die Tyber samt dem Rhein ic.

Nach dem Rittornell zwischen den beyden Theilen muß der Anfang mit: und die Tyber gar schnackisch klingen.

Ein ander böses Exempel.

Also hat Gott die Welt geliebt,
Die böse Welt: Ende.
Daß er ihr seinen Sohn gegeben,
Durch dessen Tod soll jeder leben,
Der sich an ihn im Glauben hält. V. A.

Noch eins.

Laß mein Sehnen,
Laß mein Stöhnen,
Laß mein Flehen,
Dir zu Ohr und Herzen gehen;
Denke, daß du Jesus bist; Ende.
Der bekümmerte Gemüther
Durch den Reichthum seiner Güter
Einziger Trost und Heiland ist. V. A.

Der berühmte Componist, der die vorhergehende Arie componirt, hat den zweyten Theil mit den Worten: Denke, daß du Jesus bist, gar klüglich wieder angefangen, und dadurch den Fehler des Poeten in eine Schönheit verwandelt. Zur Vertheidigung der Poesie ließe sich sagen, daß der erste Theil schon mit der vierten Zeile bey gehen aufhörte. Aber, es ist die Arie nicht so geschrieben; die fünfte Zeile ist annoch zum Verstande vonnöthen, und aus den Reimen bist, ist, kann man die Absicht des Verfassers nach dem gewöhnlichen Schlendrian, leicht errathen.

Texte, die nur einen Perioden enthalten, können nicht in zwei Clauseln getheilet, und also nicht zu Arien mit einem Dacapo gebraucht werden. Man muß also eine Cavate, oder eine Arie ohne Dacapo daraus machen, und in jedem Theile eben dieselben Wörter wiederholen; und durch diesen Umstand sollten sich, nach meinem Bedünken, die Arien ohne Dacapo, oder die Cavaten, von den Arien mit einem Dacapo unterscheiden; ich will sagen, alle Cavaten sollten nur einen Perioden enthalten. Ein componirtes Exempel einer Arie ohne Dacapo mit zweien Perioden ist folgendes:

1. Theil. *Lege dich, mein ganz Gemüthe;
Lege dich bey Jesu ein;
In dem Schooße seiner Güte
Kannst du ohne Sorgen seyn.*
2. Theil. *Er wird selber heut und morgen,
Auf das beste für dich sorgen,
Dann wird ohne dein Bemühn
Der gewünschte Segen blühn.*

Wer sieht aber nicht, daß der erste Theil gar füglich wiederholet werden könnte, wenn der Componist wollte? Das ist eine Ursache, warum eine Arie ohne Dacapo nur einen Perioden enthalten sollte. Die andere ist, weil in solchen Arien beyde Theile ungefähr von gleicher Länge und gleicher Art der Arbeit seyn müssen, so wie etwan ein Solo mit zweien Clauseln auf einem Instrumente. Hiezu geben eben dieselben Worte wieder den besten Anlaß; denn andre Worte und Gedanken ersodern andre Töne und Ausdrücke, und die erste Clausel muß in Cavaten gleichwohl mit der andern symmetrisiren. In diesem Falle aber könnte man die Anzahl der Silbensüße etwas weiter ausdehnen, und etwan zwölf bis sechzehn dazu nehmen.

Die Arien ohne Dacapo pflegen von einigen Arietten genennet zu werden, obwohl falsch; denn Ariette heißt eine kurze Arie, von was für einer Art sie sey, und es kann kurze Arien mit einem Dacapo, und lange Arien ohne Dacapo geben. Die Italiäner nennen sie Cavaten, ein Wort, welches einige Tonlehrer bey uns für die *Ariosos* und *Accompagnements* in den Recitativen zu nehmen pflegen, und also unrecht gebrauchen.

Anmerkung.

Wenn in einem Recitativ eine, zwei oder mehrere Zeilen nach dem Tacte gesungen werden, es mögen selbige nun von dem bloßen Generalbass, oder auch von den Geigen &c. begleitet werden: so nennet man solches ein *Arioso*, d. i. ein

ein ariöses oder obenmäßiges Recitativ. Weil man sich in einem ordentlichen Recitativ nach italiänischer Art, an keinen Tact bindet, wenn gleich der Gesang ordentlich tactmäßig zu Papier gebracht wird: so kömmt es daher, daß man statt Arioso öfters Obligato über dergleichen Verter im Recitative schreibt. Wie dergleichen Ariosos den Gedanken nach beschaffen seyn müssen, zeigt Herr Krause in seinem Tractat von der musikalischen Poesie.

Ein Accompagnement bey dem Recitativ (in besondern Verstande) ist, wenn bey beständig fortgehendem recitativischen Sylbenmaße, zu dem ordentlichen Generalbasse Violinen hinzugefügt werden, man mag selbige nun in vollstimmigen Accorden leise aushalten; oder sie nur zwischen den Einschnitten, entweder mit voller Harmonie anstoßen, oder gewisse kurze, dem Inhalt angemessene Passagen vorbringen lassen.

Ofters kömmt das Accompagnement und das Arioso, nach Beschaffenheit des Texts gemischt oder wechselsweise vor, wie z. E. in des Herrn Bach's: *ria Pilgrimmen auf Golgatha* Seite 25.

Wie selig sind die frommen Klagen,
Die ihr hier eurem Jesu weint!
Die selgen Geister 2c. 2c.

oder in der letzten Graun'schen Passionscantate auf einen Text vom Herrn Rammiler Seite 14.

Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder 2c.

So falsch es ist, wenn einige, z. E. Menantes eine ganze Cantate mit dem Namen Cavate belegen: so falsch ist es, die Ariosos und Accompagnements Cavaten zu nennen. Wenigstens spricht kein heutiger Italiäner so.

Anmerkung.

Wir haben gesagt, daß eine Arie mit einem Da capo aus zween Perioden bestehen soll. Wir fügen also hinzu, daß im zweyten Theile zur Noth zween kurze Perioden Statt haben können; aber mehrere schicken sich nicht, weil sie den Componisten zu lauter Schlussfällen veranlassen, und eine Menge derselben hintereinander ist dem Ohr höchst unangenehm. Hier ist ein Exempel von einer solchen Arie, worinnen das Capo aus zu wenig Worten besteht, und der zweyte Theil hingegen Materie zu drey bis vier Arien vorrätzig hat.

Ehre sey Gott in der Höhe. Ende.

Seinen Frieden haben wir

Nun auf Erden für und für.

Anl. zur Singcomposition.

£

Sollte

Sollte das uns Menschen allen
 Nicht von Herzen wohlgefallen,
 Weil du ja, Herr Jesus Christ,
 Unser Seligmacher bist. **Schluß.**
 O daß jeder glauben möchte,
 Was uns dein Geburtstag brächte!
 Jeder müßte selig seyn. **Schluß.**
 Nun im Glauben bist du mein,
 Und in Liebe bin ich dein,
 Du in mir und ich in dir. **Schluß.**
 Unterdessen sing ich hier,
 Bis ich ewig vor dir stehe:
 Ehre sey Gott in der Höhe. **Schluß.**

1. Anmerkung.

Es giebt Arien, die aus einem kurzen Dacapo bestehen, welches zwischen zween oder dreuen kurzen Perioden des zweyten Theils beständig wiederholt wird. Man nennet sie Ringel- oder Rondoarien, und findet man viele vortreffliche in den telemannischen Jahrgängen, besonders in denen von der Neumeisterischen Poesie. Ich nehme das Wort vortreffliche von der musikalischen Composition. Man sehe folgendes Exempel:

Zeuch mich nach dir!
 Ich warte mit Sehnen; komm, reiche die Hände,
 Damit ich das irdische Wesen vollende,
 Und bey dir bleibe für und für.
 Zeuch mich nach dir.
 Ich bin ja wohl selig, die himmlischen Gaben
 Auf Erden im Glauben und Hoffen zu haben;
 Doch wünscht ich das Schauen mit Herzensbegier.
 Zeuch mich nach dir.

2. Anmerkung.

Es kann in einer Arie der Affect, und dem zu Folge von dem Componisten das Zeitmaaß verändert werden. Daß dergleichen Veränderungen von einem Theile zum andern Statt haben können, ist schon was bekanntes. Hier ist von einer Veränderung des Affects in eben demselben Theile die Rede; 3. E.

- Allegro.* { Verdammliche Bosheit, en'selbliche Wuth!
Straf, göttliche Rache! die mörderische Brut.
- Adagio.* { Doch ich selbst, unschuldigs Lamm!
Habe dich ans Kreuz geschlagen. Ende.
- Allegro.* { Ich muß mich verdammen zu ewigen Plagen;
Mir drohet der Abgrund mit Zittern und Zagen.
- Adagio.* { Doch, mein Jesu, dein Erbarmen
Hilft mir Armen;
Du erlöst mich durch dein Blut. V. A.

Ein ander Exempel, aus der Oper *Cajo Fabricio*.

- Adagio.* { Se tu non senti, oh Dio!
Pietà delle mie pene,
Dolente ognor sarò.
- Allegro.* { Må l'adorato bene,
Del fiero sdegno mio
Vittima caderà. Ende.
- Da te non merta, ingrata,
Il mio fedele amore
Rigore e crudeltà. V. A.

3. Anmerkung.

Zu Arien, die ein *Adagio* im eigentlichen Verstande abgeben sollen, braucht man nicht allein weniger Worte, als zu einem *Allegro*; sondern es sind auch die kürzern Rhythmi, besonders die von drey Füßen, sie mögen jambisch oder trochäisch seyn, gewissermaßen bequemer, als die vierfüßigen. Hievon brauchts keiner Exempel.

§. 27.

Einwas von Liedern und Oden.

In Liedern mit mehr als einer Strophe, die alle nach einer Melodie gesungen werden sollen, muß durchaus in allen Strophen die Interpunction einander ähnlich seyn, und solche nach der ersten Strophe eingerichtet werden. Wo in selbiger ein Punct einen vollkommenen Periodum schließt, da muß in der andern Strophe kein Comma vorkommen, u. s. w. Diese Gleichheit der Interpunction ist in einem deutschen Liede so nöthig, als die Gleichheit des Sylbenmaßes oder die Scansion in einer welschen *canzonetta* oder in einem

französischen *chanson*. Mit jeder letzten Zeile einer Strophe muß ferner der Sinn derselben gänzlich geendet, und nicht durch weitläufige Gleichnisse, oder andere relativische Aufhaltungen in die folgende Strophe herübergezogen werden. Mehr kann man nicht mit Recht von einem Liederdichter fordern.

Anmerkung.

Die irregulären Lieder und Oden, worinnen sich nicht alle Strophen in dem Rhythmo und Metro ähnlich sind, werden von der Regel der Interpunction ausgenommen, weil jede Strophe ihre besondere Melodie und Einrichtung nothwendig haben muß. Ein gutes Muster dergleichen irregulären Oden sind die vom Giustiniani in den Marcellischen Psalmen. Unter den Engländern werden besonders Pope, Congreve und Dryden in dieser Schreibart gerühmet. Das berufene Alexandersfest von der schönen Composition des Herrn Zändel ist in dieser Gattung von Versen abgefaßt.

S. 28.

Von Chören und Fugen.

Es ist schon oben von der Beschaffenheit der Worte zu einem Chore gelegentlich gesprochen worden, jedoch nur überhaupt, nämlich, daß es sich nicht schicke, die Reden einer einzelnen Person, die in dem Munde vieler widersinnisch klingen, dazu zu gebrauchen; z. E. wenn jemand über folgende Worte des Heilands ein Chor setzen wollte:

„Meine Schafe hören meine Stimme, und ich kenne sie, und sie
„folgen mir, und ich gebe ihnen das ewige Leben, u. s. w.

oder:

„Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemmel
„deiner Füße lege.

Wir müssen also noch besonders davon sprechen. Jedes Chor wird entweder fugirt, oder nicht.

a) Wenn ein Chor nicht fugirt wird, so ist es einerley, ob ein prosaischer, oder poetischer Text dazu genommen wird. Der poetische Text hat, außer was in Absicht auf die Beschaffenheit der Worte überhaupt erinnert ist, seine übrige Einrichtung in Absicht auf die Größe, den periodischen, rhythmischen und metrischen Verhalt, die Cäsur, die Zergliederung und Versetzung, die Bequemlichkeit und die Stelle der musikalischen Worte u. völlig mit der Arie gemein. Er kann ein Dacapo haben, oder nicht, nach dem Belieben des Dichters. Ich gebe zum Ueberflusse zwey Exempel.

Ohne

Ohne Dacapo.

Wann uns ein Sturm der Noth bedeckt,
Wird Jesus durchs Gebet erweckt;
Der dämpfet alles was uns schreckt.

Mit einem Dacapo:

L'Angusta Elisa al trono
Dall' astro suo discenda,
E luminosa renda,
Questa novella età. Ende.

Gelosi un sì gran dono
Conservino gli Dei:
E adori il mondo in lei
La sua felicità. V. A.

1) Anmerkung.

Man hat auch Rondo, oder Ringelchöre, und bedienen sich die Franzosen besonders derselben. Hier ist ein Exempel:

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre et l'onde
Resseignent tes bienfaits.

Par toi dans nos champs tout abonde;
Nous ne pouvons compter les biens que tu nous fais;
Chantons les seulement, que l'Echo nous reponde!
Que ton nom dans nos bois rétentisse à jamais.

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre, & l'onde
Resseignent tes bienfaits.

Tu laisse l'Univers dans une nuit profonde;
Lorsque tu disparois;
Et nos yeux en perdant ta lumière féconde
Perdent tous leurs plaisirs, la beauté perd ses traits.

Clair flambeau du monde,
L'air, la terre & l'onde
Resseignent tes bienfaits.

2) Anmerkung.

Um zu wissen, wie ein prosaischer Text beschaffen seyn müsse, darf man nur einem poetischen Texte die äußerliche poetische Form nehmen. Nur ist zu merken, daß die prosaischen Texte ordentlicher Weise kein Dacapo haben. Uebrigens ist jeder biblischer Spruch geschikt dazu, der die Beschaffenheit hat, daß er von vielen Personen gesungen werden kann; der aus kurzen, durch keine Einschüßel, und weiträufige, aneinander hängende Beziehungen und Aufhaltungen, verwickelten Sätzen oder Gliedern besteht; der keine ungeschickten Wörter in Absicht auf das Metrum enthält; dessen an sich geschickte Wörter eine solche Stellung unter sich haben, daß sie ein bequemes vermischtes Metrum zulassen, d. i. daß sie sich in bequeme poetische Klangfüße auflösen lassen; der endlich solcher Abtheilungen fähig ist, deren Stellung gegen einander eine Art von Symmetrie macht. Da jeder zur Fuge bestimmter Text auch unfugirt gebraucht werden kann: so braucht es hievon keiner besondern Exempel.

ß) Wenn das Chor fugirt werden soll, so ist folgendes zu merken:

- 1) Keine Fuge hat ein Dacapo. Dieses ist allen Musicis bekannt; aber nicht allen Poeten.
- 2) Die Prose ist wegen ihres ungleichen Rhythmi und Metri bequemer zu einer Fuge, als die Poesie. Will also ein Poet dem Componisten Verse zu einer Fuge vorlegen: so ist es gut, daß ein Vers jambisch, der andere trochäisch, und ein dritter dactylisch ist. Ferner müssen sie im Rhythmo unterschieden seyn, und der eine zween Füße, ein anderer drey, und ein dritter vier Füße enthalten. Die Ursache ist musikalisch, damit die verschiednen Themata durch ihre Ungleichheit desto besser gegen einander abstecken. Weil die Stimmen einer Fuge nicht allezeit mit einander, sondern wettweise singen, und nach verschiedenen Gesetzen hinter einander eintreten; bey jedem Eintritt aber ein neuer Rhythmus anfängt, in welchen sich der vorhergehende allezeit verliert: so geschieht es, daß die mangelhafte Symmetrie des Numeri dadurch verbessert wird. Das Ohr wird durch die in solchen Stücken nöthige und angenehme Verwicklung des Rhythmi, die anderenwo ein Fehler seyn würde, außer Stande gesetzt, auf die genaue Ausmessung eines jeden insonderheit Acht zu haben. Es erfert das durch Regeln in Arien bestimmte Zahlmaaß dem Vergnügen der Ueberraschung auf, und giebt nicht Acht, wie viel Füße oder Tacte dieses Comma oder Colon enthält. Es verlangt sich nirgends aufzuhalten,

ten, und erwartet nur, daß eine ausgeruhte Partie unvermuthet wieder auf dem Kampfsplatze erscheine, und eine andere verjage.

- 3) Der Text zu einer vielfachen Fuge soll nicht leicht über sechzehn Tonsüße, und der zu einer einfachen nicht leicht unter vier enthalten. Die Wörter, Amen, Alleluja, u. s. w. nehme man aus. Da man in andern Gelegenheiten, als denjenigen, wo diese Wörter vorkommen, die Freiheit hat, einen Spruch zu einer Fuge nach Belieben zu wählen, oder selbst geistreiche Worte dazu zu erfinden: so kann es dieserwegen niemals Schwierigkeit setzen.
- 4) In jedem Fugenthemate muß ein geschicktes Wort zu einer Dehnung vorhanden seyn, worauf die Stimme den Gesang fortsetzen könne, wenn sie nicht sofort Gelegenheit hat, wiederum ihr Thema; oder ein anders zu ergreifen. Ein Text, welcher kein bequemes Wort zu einer Dehnung hat, ist noch ungeschickter zu einer Fuge, als zu einer Arie.
- 5) Es kann und muß zwar ein Thema von dem andern in Ansehung der Worte und Gedanken verschieden seyn. Sie müssen sich aber nicht widersprechen, und also keine Gegensätze darinnen enthalten seyn. Z. E. wenn der eine sänge:

Der Frevler lacht in seinem Herzen:

So muß der andre nicht singen:

Der Fromme weinet.

Oder während der Zeit der eine vom fallen spricht, so muß der andre nicht steigen wollen, u. s. w. Dergleichen kindische Gegensätze sind aus dem heutigen guten Geschmacke verbannen. Hiemit muß man aber diejenigen Themata nicht vermengen, worinnen eben derselbe Gedanke auf zweyerley Art im Gegensatze ausgedrückt wird, z. E.

1. Die Finsterniß ist vergangen,
2. Und das wahre Licht scheint ist.

Ingleichen ist folgender Text gut:

1. Das Warten der Gerechten wird Freude werden;
2. Aber der Gottlosen Hoffnung wird verlohren seyn.

weil man die fehlgeschlagene Hoffnung der Gottlosen nicht mit kläglichem Tönen auszudrücken braucht.

- 6) Die verschiednen Themata einer Fuge können zwar durch die Copulanten und, oder sonst, zusammenhängen; sie müssen aber ein jedes für sich allein einen Verstand machen, und muß sich der Sinn des einen Thematiss nicht erst in dem folgenden Themate endigen. Also ist es falsch, daß man folgende Worte zwischen vier Themata zertheilet:

1. Nun giebest du, Gott,
2. einen gnädigen Regen,
3. Und dein Erbe,
4. das dürre ist, erquickest du.

In diesen Worten liegen nicht mehr als zwey Themata; nämlich die beyden ersten Nummern geben eins, und die beyden letzten ein anders. Es ist eben so mit folgendem Texte:

1. Du giebest mir meine Feinde
2. in die Flucht,
3. Daß ich meine Hasser
4. zerstöre.

Die beyden ersten Nummern enthalten nur ein Thema, und die beyden letzten auch. Wenn auch alle Harmonisten vom Dunstan bis auf Theilen vier Themata daraus gemacht, und noch dazu vermittelt einer sonst vernünftigen Einrichtung, zur Vermeidung der vorhandenen grammatischen und logischen Fehler, die Eintritte der Thematum so angeordnet hätten, daß die Worte allezeit in ihrer Ordnung hinter einander fortgesungen werden könnten: So ist es doch falsch, weil die zusammengehörenden Worte, z. E.

Du giebest mir meine Feinde in die Flucht;

eine ebenfalls zusammenhängende Melodie haben müssen. Wie kann aber solche in zweyen Thematibus, die in der Ordnung und Gestalt der Klangfüße von einander unterschieden seyn müssen, zusammenhängen?

Hier folgen einige

Exempel
von einfachen Fugen.

(α)

Er hat alles wohl gemacht.

(β) Die

(β)

Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang.

(γ)

Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren.

(δ)

Das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte.

(ε)

Was Gott im Himmel will, das geschehe.

(ζ)

Nach dir, Herr, verlanget mich.

Es enthalten die vorhergehenden Exempel zwar nur ein jedes ein Thema. Sie können aber eben so gut, wie ein Amen oder Alleluja, mit zweyen und mehrern Thematibus ausgeführt werden.

Exempel

von vielfachen Sugen.

(α)

1. Der Herr kennet die Tage der Frommen,
2. und ihr Gut wird ewiglich bleiben.

(β)

1. Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn;
2. Danket und preiset seine Heiligkeit.

(γ)

1. Groß sind die Werke des Herrn;
2. Wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.

(δ)

1. Gelobet sey der Herr, mein Hort,
2. der meine Hände lehret streiten,
3. und meine Fäuste kriegen.

(ε)

1. Hosianna dem Sohne David!
2. Gelobet sey der da kömmt in dem Namen des Herrn!
3. Hosianna in der Höhe.

(8)

1. Danket dem Herrn,
2. Und predigt seinen Namen;
3. Verkündigt sein Thun unter den Völkern.

(9)

1. Errette mich, Herr, von den bösen Menschen;
2. Beschüte mich vor den freveln Leuten,
3. die Böses gedenken in ihrem Herzen,
4. und täglich Krieg erregen.

(9)

1. Wende dich zu mir, und sey mir gnädig.
2. Denn ich bin einsam und elend;
3. Die Angst meines Herzens ist groß;
4. Führe mich aus meinen Nöthen.

(1)

1. Laboravi clamans;
2. Raucae sunt fauces meae;
3. Defecerunt oculi mei,
4. Dum spero in Dominum meum.

(2)

1. Wohl denen, die ohne Wandel leben;
2. Die im Gesich des Herrn wandeln;
3. Wohl denen, die seine Zeugnisse halten;
4. Die ihn von ganzem Herzen suchen.

I. Anmerkung.

Wenn ein Singstück mit einer Fuge anfängt: So kann man die Worte der Fuge mit einem Gliede oder mehrern, zum Anfange vermehren, weil der Componist solche zum Eingange oder zur Vorbereitung in einem vorläufigen kurzen Chore besonders gebrauchen kann, ohne sie an der darauf folgenden Fuge Theil nehmen zu lassen, z. E.

(α)

Eingang. Es müssen sich freuen und fröhlich seyn alle, die nach dir fragen;
und die dein Heil lieben, müssen sagen allwege:

Fuge. Der Herr sey gelobet.

(β)

(β)

Einang. O Herr hilf! o Herr! laß wohl gelingen.

Suge. Gelobet sey, der da kömmt in dem Namen des Herrn.

(γ)

Einang. Jauchzet ihr Himmel; freue dich, Erde; lobet ihr Berge mit Jauchzen.

Suge. 1. Denn der Herr hat sein Volk getröstet,
2. und erbarmet sich seiner Elenden.

(δ)

Einang. Wende dich zu mir, und sey mir gnädig.

Suge. 1. Denn ich bin einsam und elend;
2. Die Angst meines Herzens ist groß;
3. Führe mich aus meinen Nöthen.

(ε)

Einang. Lobet den Herrn, alle Heyden; preiset ihn alle Völker.

Suge. 1. Denn seine Gnad und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.
2. Hallelujah!

2. Anmerkung.

Ein gewisser berühmter Kunstrichter ist der Meynung, daß die Worte: *laboravi clamans* &c. (siehe die Exempel von vielsachen Sugen;) sich nicht zu einer Suge schicken. Ich sehe die Ursache nicht davon ein. So gut sie zu einem simplen Chore gebraucht werden können: so gut können sie auch zu einer Suge dienen. Ob die Wiederholung und Dehnung der Worte auf diese oder jene Art geschieht, ist ohne Zweifel einerley. Der Sinn des Psalmisten ist: daß er unter seinem Geschreye zu Gott alt und schwach geworden. Warum soll man dieses nicht in einer Suge sagen, und die Klagen des Hülfbedürftigen mit concentrirten Tönen ausdrücken können? An den buchstäblichen Verstand: ich habe mich müde geschrien &c. brauchet man sich wohl nicht zu halten. Man müßte diese Worte sonst gar nicht einmal singen.

S. 29.

Vom Duett.

Es giebt zweyerley Arten von Duetten,

eine, wo beyde Stimmen durchgehends einerley Worte singen. Wir nennen sie monologische Duetten.

M 2

eine

eine andere, wo beyde Stimmen bald einerley, bald verschiedene Worte singen. Wir nennen solche dialogische Duetten.

Beide Arten von Duetten, zu welchen man sich der Poesie bedienet, sind in der Kirche und Kammer gebräuchlich; aber nur die von der letzten Art werden auf dem italiänischen Theater gebraucht.

α) Zu monologischen Duetten wird, dem Inhalte nach, bald ein Text genommen, der von mehrern Personen gesungen werden kann, und also ein Text, worauf sonst ein Chor gesetzt werden könnte. Bald wird der Text so eingerichtet, daß ihn nur in der That zwei Personen, die sich ihre gegenseitige Neigungen einander erklären, singen können. Es finden übrigens alle Regeln der Arien dabey Statt, sowohl in Absicht auf die Größe, als die periodische, rhythmische und metrische Einrichtung, Cäsur, musikalische und Dehnungsfähige Worte, Zergliederung und Wiederholung &c. Man kann sie ohne und mit einem Dacapo machen. Hier sind einige Exempel:

Ohne Dacapo.

Alles redet igt und singet,	Sono liete, fortunate,
Alles tönert und erklinget,	Dolci, grate,
Gott! von deiner Wundermacht.	Le catene d'un fido amor,
Wem ist wohl dein Heil verborgen?	Crudeltà ne lontananza
Jeder Tag erzählts der Nacht,	Non avran mai la possanza
Und die Nacht dem andern Morgen.	Di staccarle dal mio cor.

Wollte in diesen beyden Exempeln jemand die drey ersten Zeilen wiederholen, und also ein Dacapo anbringen: so sehe ich nicht, was dawider eingewendet werden könnte.

Mit einem Dacapo.

Abraham und Isaac.

Gott, Schöpfer, Herrscher und Erhalter,
 Was ist, das ist durch deine Macht;
 Was wird, das ist durch dich bedacht. Ende.
 So höre, Herr! der Knechte Flehen,
 Durch dich kann unser Werk bestehen,
 Durch deine Huld wird es vollbracht. V. A.

Die Franzosen bedienen sich häufig dieser Art von Duetten in ihren Opern.

Anmerkung.

Wenn viele Duetten von mäßiger Größe ohne *Dacapo*, und die sich alle auf einerley Gegenstand beziehen, aneinander gehänget werden, und alle mit einander nur ein einziges Stück ausmachen: so könnte man solches *Oden-duetten* nennen. Die meisten *Steffanischen Duetten* sind von dieser Art. Ich führe eines davon zum Exempel an:

1. Theil des *Oden-duetts*.

Lungi dall' idol mio
Verlo fiumi di pianto,
E so perchè.
So'l perchè di catene
Ho cinto il piè.

2. Theil.

Nulla piu mi recrea, tutto m'affanna;
La lontananza è una crudel tiranna.

3. Theil.

In sì misero stato
Riposo l'alma mia trovar non fa.
Chi lungi è dal suo ben, pace non hà.

4. Theil.

Peggio far non mi puo nemica forte;
E' la mia vita una perpetua morte.

Alle diese vier Duetten zusammen machen nur ein einziges Ganzes aus. Daß der Text darinnen sich wohl nicht für einen Liebhaber und seine Geliebte, sondern nur für zwei schwachende Personen von einerley Geschlechte, die beyde von ihrem geliebten Gegenstande entfernt sind, schicket, giebt sofort der erste Anblick. Es dienet dieses Exempel also in Ansehung dieser innern Beschaffenheit nicht zum Muster, und kommt es einem Dichter zu, dem Componist hat übrigens in dergleichen *Oden-duetten* Gelegenheit, seine harmonischen Künste, deren er fähig ist, auf verschiedene Art an den Tag zu legen. Wir werden davon an seinem Orte handeln. Man kann selbige auch in der Kirche gebrauchen, und vielleicht würden sie manchem Zuhörer, der kein Liebhaber vom Recitativ ist, und dem die Arien immer zu weltlich klingen, wenn sie die Andacht auch selbst gesetzt hätte, Genugthuung verschaffen. Ich sage nicht,

daß man einen ganzen Jahrgang auf diese Art setzen soll. Aber zur Abwechselung, an manchem Sonntage, deucht mich diese Einrichtung gut zu seyn; wenigstens ist sie allezeit besser, als wenn man, nach alter Art, vier, fünf, oder mehrere Arien, vom Präfecto an bis auf den Discantisten, hintereinander hersingen läßt. Zur Abwechselung könnte man ein Chor zwischen jedem Duett singen lassen. Drey Duetten würden übrigens allezeit genug seyn.

(β) Die dialogischen Duetten können ebenfalls mit und ohne ein Da capo gemacht werden. Außer den Regeln der monologischen Duetten in Ansehung des Rhythmi und Metri, der Cäsur, der Versetzung und Dehnungsfähigen Worte sind annoch folgende zu beobachten:

- 1) Daß es gut ist, wenn man einer jeden Person eben so viel zu singen giebt, als einer andern. Dieses erfordern die Regeln der musikalischen Symmetrie.
- 2) Daß es gut ist, wenn das was eine jede Person singen soll, einen völligen Versand hat. Dieses erfordern die Regeln der Unterredung.
- 3) Daß beyde Stimmen nach dem Wechselgespräch, mit einerley Worten reden und aufhören müssen.
- 4) Daß man beyde Stimmen nicht muß einander widersprechen, und wenn die eine weint, die andere nicht muß lachen lassen, u. s. w.
- 5) Daß man die gar zu kurzen Fragen und Antworten, so viel als möglich, vermeiden muß.

Hier folgen einige Exempel von verschiedener Form. Die erste und bequemste Form, deren man sich heutiges Tages auch vorzüglich bedienet, bestehet darinnen:

- 1) Daß man das Duetto mit zween Perioden von mäßiger Größe anhebt, und solche, in Ansehung des Affects, dergestalt einrichtet, daß, wenn die erste Stimme ihren Perioden vollendet hat, die zweyte den ihrigen mit Wiederholung eben derselben Melodie, singen könne.
- 2) daß man nach diesen beyden ersten Absätzen, noch ein paar Zeilen, die ein jeder besonders singt, einschleibt, ehe man die Stimmen zusammen kommen läßt.

Anmerkung.

Man kann in einem Duett, so gut wie in einer Arie, den Affect verändern! Diese Veränderung kann sowohl zwischen den beyden ersten Perioden durch die verschiedenen Gefinnungen der beyden Personen, als in der Mitte

ver=

veranlasset werden. Daß in solchen Fällen nicht eben dieselbe Melodie wiederholt werden kann, versteht sich von selbst.

Erstes Exempel.

Volunnia e Coriolano.

- Vol.* Dona a gli voti miei
Di Roma la salvezza;
Nè più mi far penar.
- Cor.* Mio Ben, mio cor tu sei,
E a te gradir vorrei;
Ma deggio fè serbar.
- Vol.* Oh Dio! questa è furezza.
- Cor.* Ah nò! questa è fortezza.
- Vol.* Ti mova il pianto mio.
- Cor.* Mio Ben, far nol poss'io.
- à 2. O dispietate sorte!
O fato a me crudel! *Fine.*
- Vol.* Và dunque, e' tuo furore
Strugga la patria amata;
Ma ben farà il dolore,
Ch'io cada pria di lei.
- Cor.* Il giusto mio furore
Condanni, o sposa amata;
E pur nel tuo dolore
Ingiusta a me tu sei.
- Vol.* Và, non mi amasti mai;
Se' ingrato, ed infedel.
- Cor.* Me tormentando vai;
E sai, che son fedel. *V. A.*

Zweytes Exempel.

Zenobia e Tiridate.

- Zen.* Va, ti consola; Addio:
E da me lungi almeno
Vivi più lieti di.
- Tir.* Come Tiranna! oh Dio!
Strappami il cor dal seno,
Mà non mi dir così.

Zen.

96 I Hauptstück. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Zen. L'alma gelar mi lento.

Tir. Sento mancar mi il cor.

à 2. Oh che fatal momento,
Che sfortunato amor. *Ende.*

à 2. Questo è morir d'affanno

Ne que' felici il fanno,

Chi si piemoso stato

Non han provato ancor. *V. A.*

Ich habe diese italiänischen Exempel deswegen angeführet, weil wir im deutschen noch nicht eben gar zu sehr mit Duetten von dieser Form versorgt sind. Von folgender Art findet man mehrere bey unsern Dichtern:

(1)

Isaac und Rebecca.

Beyde. Bey jeder Lust, bey jedem Glücke

Isaac. Siehst du mit mir }
Rebecca. Sey ich mit dir } auf Gott zurücke;

Beyde. Gott, unser Gott sey stets gepreist. *Ende.*

Isaac. Wird meine Treue }
Rebecca. Wird mein Gehorsam } dich vergnügen,

Isaac. So denk doch }
Rebecca. So denk ich } an des Höchsten Jügen,

Beyde. Das seine Kraft an uns beweist. *V. A.*

(2)

Jesus und die Seele.

Jesus. Ich lebe, mein Herze, } zu { deinem Ergößen;

Seele. Du lebest, mein Jesu, } zu { meinem Ergößen;

Jesus. Mein Leben } erhebet { dein Leben empor.

Seele. Dein Leben } erhebet { mein Leben empor. *Ende.*

Beyde. Die klagende Handschrift ist völlig zerrissen;

Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen,

Und öffnet den Sündern das himmlische Thor. *V. A.*

(3)

Der Engel und Gideon.

Engel. Sey munter zu streiten, }
Gideon. Ich wünsche zu streiten, } und hoffe zu siegen:

Engel.

Engel. Ich kämpfe ja selber und führe } den Krieg. Ende.
 Gideon. Du kämpfest ja selber und sühest }
 Beyde. Der Himmel kann Israel Freyheit verschaffen,
 Zum Troste der midianitischen Waffen,
 Und { meinem } Befehle gehorchet der Sieg. V. A.
 { deinem }

Diese Duetten geben zu keiner solchen Länge Gelegenheit, als die von der ersten Form. Weil aber nicht alle Duetten dürfen gleich lang seyn, so sind sie zu gebrauchen, wenn sie gut gemacht werden.

1) Anmerkung.

Es giebt auch Ringelduetten. Ich gebe davon folgendes Exempel aus einer französischen Oper:

Forêts paisibles,
 Jamais un vain desir ne trouble ici nos coeurs;
 S'ils sont sensibles,
 Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.
 Dans nos retraites,
 Grandeur, ne viens jamais offrir tes faux attraits,
 Ciel, tu les a faites
 Pour l'innocence & pour la paix.
Forêts paisibles &c. wird wiederholt.
 Jouissons dans nos aziles,
 Jouissons des biens tranquiles;
 Ah! peut-on être heureux,
 Quand on forme d'autres vœux?
Forêts paisibles &c.

2) Anmerkung.

Folgendes Exempel ist, weil es wider die zweyte und dritte Hauptregel des Duetts sündigt, ohne Zweifel nicht nachzuahmen. Indessen kann es unter der Hand eines geschickten Componisten zu einem sehr guten Duetto von einer andern Form, als der gewöhnlichen, werden. Wenn gleich der Dichter die Stimmen nicht zusammen kommen läßt: so kann es doch genugsam der Componist hin und wieder thun, und die Eifersucht unvermuthet gegen den seine Worte bis zum vollkommenen Verstande fortsingenden Leichtsinne einführen. Beyde Stimmen können nicht mit gleicher Stärke bearbeitet werden. Aber dieses schadet nicht. Sie können auch nicht, ohne einen Galimathias zu Anl. zur Singcomposition. N machen,

machen, zu gleicher Zeit aufhören. Sie können aber gar wohl eine nach der andern ihren Abtritt nehmen.

Leichtsinn und Eifersucht.

Leichtf. Liebäugelnder Blicke süßes Schmeicheln
Eifers. Nur ohne Verdacht! **Leichtf.** ist Anmuthsvoll.
 lieblosender Hände sanftes Streicheln
Eifers. Nur ehrlich gemeint! **Leichtf.** gefällt mir wohl.
 Ist keines von beyden mir heute beschieden:
Eifers. O Himmel! wie denn? **Leichtf.** auch so nicht schlimm;
 Auf heute folgt morgen; ich bin es zufrieden;
Eifers. Ich brenne vor Eifer, und rase vor Grimm.

3) Anmerkung.

Vordem war der Widerschall in den Duetten sehr Mode. Der gute Geschmack der igiten Zeit verwirft dergleichen Tändeleien, z. E.

Verstand und Liebe.

Verst. O ein schön und edles Band!
Liebe. Edles Band!
Verst. O wie rühmlich, wenn die Seelen,
Liebe. Wenn die Seelen,
Verst. Mit der Klugheit sich vermählen,
Liebe. Sich vermählen zc.

Oder noch künstlicher.

Verst. Der Klugheit ungemein Ergößen,
Liebe. Mein Ergößen,
Verst. Bleibt über Amors List zu schätzen,
Liebe. Ist zu schätzen zc.

S. 30.

Vom Terzett.

Was vom Duett gesagt ist, gilt alles, mit gehöriger Application, vom Terzett. Wir lassen also alle Wiederholungen von Regeln weg, und führen bloß einige Exempel an. Da die dialogischen Terzetten, eben so wie die Duetten, von zweyerley Form sind, so folgen von beyden Beyspiele. Man wird sie leicht von einander unterscheiden. Die italiänischen gehören zur ersten, die deutschen zur andern Art.

(1)

Plutone. Orfeo. Euridice.

Plut. Fuggi da questo lido,
Poichè mancasti, infido,
Alla già data fè.

Orf. Se vi mancai, fu errore
Di troppo grande amore,
E non orgoglio in me.

Plut. Vattene, va, infelice;
Qui resterà il tuo Bene.

Orf. Lasciami la mia sposa.

Eur. Rilasciagli un tuo dono.

Plut. Nò; che implacabil sono.

Orf. } Abbi di me pietà.

Eur. } a 3. Abbi di lui pietà.

Plut. } Non ô di voi pietà. *Fine.*

Plut. Un diligente stuolo
Tragga cotesto audace
A rivedere il suolo:
Pluto così lo vuol.

Orf. } a 2. O Dio, che crudeltà! *V. R.*

Eur. }

(2)

Clitennestra. Achille. Ifigenia.

Clit. Ah tu, Signor, riserba
L'amata Sposa a te.

Ach. Morrà l'anima superba,
Che vuol ritorla a me.

Ifig. Deh frena l'ire, o Caro,
Sai che mio Padri egli è.

Clit. Ella è tuo dolce Bene *(ad Ach.)*

Ach. Egli è un Tiranno rio. *(ad Ifig.)*

Ifig. Rispetta il Padre mio. *(ad Ach.)*

Ach. Salvarti vo, o morir. *(ad Ifig.)*

Ifig. Io voglio pria morir. *(ad Ach.)*

Clit. Io vò con te morir. *(ad Ifig.)*

a 3. O dispietata sorte!

O barbaro martir! *Fine.*

R 2

Ifig.

Ifig. Addio, mio Sposo, addio;
Addio, Madre diletta.

Ach. Un sì funesto addio
Sprona la mia vendetta.

Clit. Un sì funesto addio
Il core non accetta.

à 3. O Dio! così non dir. V. A.

Diese beyden Terzetten findet man in den Graunischen Opern: *Orfeo* und *Ifigenia*, wie gewöhnlich, aufs vollkommenste ausgearbeitet. Das zweyte ist, in Ansehung der poetischen Form und Einrichtung, besser als das erste, und also von dem Dichter nachzuahmen.

(3)

Abraham, Isaac und Rebecca.

à 3. Gott, dein Name sey erhoben,
Du hast alles wohl gemacht. Ende.

If. } Herr, du hast an uns gedacht;
Reb. }

à 3. Deine Huld hat es vollendet;

Isaac. Mir das Beste zugewendet;

Reb. Mir das beste Herz verpfändet;

Abbr. Alles, uns zum Heil, geendet;

à 3. Herr von Huld, von Rath und Macht! V. A.

Anmerkung.

Ein Exempel eines deswegen unschicklichen Terzetts, weil die Stimmen nicht zusammen kommen, ist folgendes:

Pacifico, Bellicoso und Amante.

Pac. Der Fried ist mein Vergnügen

Bell. Ich denke bloß ans Kriegen;

Am. Die Liebe nährt mein Herz. Ende.

Pac. Die Ruhe dient der Liebe
Zum allerstärksten Triebe.

Bell. Die Unruh hilft ihr siegen;

Der Krieg ist nur ihr Scherz. V. A.

Ein bessers Exempel ist folgendes, mit welchem es nämlich so wie oben mit dem Duett zwischen dem Leichtsinn und der Eifersucht beschaffen ist. Auf diese

diese Art hat es der Herr Rameau gar glücklich, im französischen Geschmacke, ausgeführt:

Phani, Charlos, Huascar.

<i>Phani</i>	}	Pour jamais l'amour nous engage.
<i>Charlos</i>		
<i>Huascar.</i>		Non, non, rien n'égale ma rage. <i>Fine.</i>
<i>Phani.</i>	}	Non, non, rien n'est égal à ma félicité.
<i>Charlos</i>		
<i>Huasc.</i>		Je suis témoin de leur félicité; Faut-il que mon cœur irrité Ne puisse être vengé d'un si cruel outrage?
<i>Phani</i>	}	Ah! ah! mon cœur a bien mérité Le sort qu'avec vous il partage. <i>V. A.</i>
<i>Charlos</i>		

S. 31.

Vom Quartett.

Was vom Duett und Terzett gesagt ist, das gilt, mit gehöriger Application, ebenfalls vom Quartett. Es ist ebenfalls von zweyerley Art, und von beyden erfolgen Exempel.

(1)

Merope. Polifonte. Epitide. Argia.

Ohne Dacapo.

<i>Merope.</i>	Prenditi i giorni miei, Lasciami il mio candor.
<i>Polifonte.</i>	Celati agli occhi miei Oggetto sei d'orror.
<i>Epitide.</i>	Ah! se innocente sei, Consola il tuo dolor.
<i>Merope.</i>	Un traditor tu sei, E insulti al mio dolor.
<i>Argia.</i>	Ma disperar non dei, Se non hà colpa il cor.
<i>Merope.</i>	Pianger con me tu dei, Tu sei tradita ancor.
<i>Polifonte.</i>	Empia! <i>Merope.</i> Tiranno!

N 3

Epi-

Epitide. Che duol } oh Dei!
Argia. Che pena }
Epitide. Soccorso al suo }
Argia. Soccorso al mio }martir;
Polifonte. Non credo al tuo }
 a 4. Non sò come l'affanno
 Già non { *Mer.* mi } fa morir.
 { la }

(2)

Demetrio. Vologeso. Seleuco. Artenice.

Mit einem Dacapo.

Demetrio. Deh! cedi al tuo periglio; (a *Seleuco*)
Vologeso. Deh! tempri il nostro affanno; (a *Seleuco*)
Seleuco. Perfido, ingrato figlio, (a *Demetr.*)
 Tiranno - Traditor! (a *Vologeso*)
Artenice. Mà pensa alla mia pena. (a *Seleuco*)
Seleuco. Voglio vendetta o morte. (ad *Arten.*)
Vol. }
Dem. }^{a2.} E placa il tuo rigor. (a *Seleuco*)
Seleuco. Voglio morir da forte,
 O trapassarti il cor, (a *Vologesf.*)
Artenice. Oh che funesta sorte!
 a 4. Oh', che crudel dolor! *Fine.*
Vologeso. T'offro la pace e' il foglio; (a *Sel.*)
Seleuco. Morte o vendetta io voglio; (a *Vol.*)
Demetrio. Rivolgi a me le ciglia; (a *Sel.*)
Artenice. Pietà d'una tua figlia; (a *Sel.*)
Seleuco. Lungi dagl'occhi miei; (ad *Art.*)
Volog. }
Dem. }^{a2.} Troppo crudel tu sei, (a *Sel.*)
 Se non ti plachi ancor.
Artenice. Che crudeltà!
Demetrio. Che pena!
Seleuco. Che infedeltà!
Vologeso. Che orgoglio!
 a 4. Che barbaro rigor. *V. A.*

(3)

(3)

Die Majestät, Tapferkeit, Weisheit und Großmuth.

à 4. Nein, rühme dich nur keiner Güte,
Wir trogen dir, vermesne Zeit. Ende.
Du kannst an Friedrichs ewgen Ehren
So wenig mindern als vermehren.

M. Die Majestät strahlt durch des Grabes Nacht;

Gr. Die Großmuth wird des Neides Dunst zertheilen;

W. Die Weisheit glänzt in ewig heller Pracht;

T. Dem Heldenmuth setzt Mavors Ehrensäulen;

à 4. Dein Preiß erhebt sich über dein Gebiete,
Zerstörende Vergänglichkeit. V. A.

§. 32.

Vom Quintett und Sestett.

Es ist damit, wie mit dem Quartett bewandt. In Ermangelung eines bequemen Exempels vom Quintett, führe ich ein paar vom Sestett an, nach welchen es einem geübten Dichter ein leichtes seyn wird, ein Quintett zu machen.

(1)

Cesare. Cleopatra. Tolomeo. Cornelia. Achille. Lentulo.

Cesare. All'armi, al cimento!

Cleopatra. Mio bene pavento.

Tolomeo. Al campo t'affretta;

Cornelia. Sol chiedo vendetta;

Achille. Io fremo di sdegno;

Lentulo. Io sieguo l'impegno.

Cleopatra. Ah Numi!

Cornelia. Spietato!

Lentulo. Ah cieli!

Achille. Qual fato!

Tolomeo. Superbo!

Cesare. Morrai.

à 6. Quel barbaro orgoglio esangue cadrà. Ende.

Cesare. Ingrato! *Tolomeo.* Crudele!

Cornelia. Infame! *Cleopatra.* Perverso!

Lentulo. Infido! *Achille.* Spergiura!

à 6.

à 6. Amore non prezzi,
Le leggi detesti,
Non senti pietà.

(2)

Demetrio. Antigono. Berenice. Ismene. Alessandro. Clearco.

Demetrio. Padre, Sposa, ah! dunque insieme
Adorar potravvi il core,
E innocente il cor farà.

Antigono. Figlo amato;

Berenice. Amata speme;

Antig. } a2. Chi negar potrebbe amore

Beren. } A sì bella fedeltà?

Ism. }

Aless. } a3. Se monstrandovi crudeli

Clearc. } Fausti numi altrui beate;

Ber. }

Dem. } a3. Se tai gioje, o fausti cieli

Ant. } Minacciando altrui donate.

à 6. O minaccie fortunate!

O pietosa crudeltà! *Fine.*

Berenice. Per contento io mi rammento
De' passati affanni miei.

Demetrio. Io la vostra intendo, o Dei,
Nella mia felicità.

Ber. } a2. Io la vostra intendo, o Dei,

Dem. } Nella mia felicità. *V. A.*

Wenn der Demetrio im letzten Theile zwei andere Zeilen zu singen hätte, und dann erst bey dem *Io la vostra Sc.* mit der Berenice zusammen käme: so würde dieses Sestett, in Ansehung der musikalischen Einrichtung, vollkommen seyn.

S. 33.

Von Singstücken mit mehrern Chören.

Wenn man von Singstücken mit mehrern Chören spricht: so versteht man darunter

(α) entweder eine Unterredung zwischen zweyen gleichen Chören,

(β) oder eine Unterredung zwischen zweyen ungleichen Chören.

(α) Mit

(α) Mit zweyen und mehrern gleichen Chören ist es wie mit Duetten, und Terzetten ꝛc. gewissermaßen beschaffen, nur daß man sowohl Prose als Verse dazu gebraucht. Sie sind entweder monologisch oder dialogisch, d. i. es werden einerley Worte zu beyden Chören ꝛc. gebraucht, oder sie haben bald einerley, bald verschiedene Worte.

Zu monologischen Doppelchören brauchet man gewöhnliche Choral- oder Jugenterle, wovon wir oben verschiedene Exempel gegeben: so hat z. E. der Herr Agricola über folgende Worte:

„Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner
„Macht. Lobet ihn in seinen Thaten; lobet ihn in seiner großen
„Herrlichkeit.

eine schöne Musik mit zweyen Chören gesetzt. Von der musikalischen Einrichtung dergleichen Chöre wird an seinem Orte gehandelt werden.

Von dialogischen Doppelchören weis ich kein schöner poetisches Exempel als das folgende, welches von seinem berühmten Verfasser zwar nur zu einem Duett bestimmt ist; aber sehr wohl zu zweyen gleichen Chören gebraucht werden kann, und zu einem Muster dient.

1. Chor. Wir wollen uns dem Orte
O Jesu, voller Demuth nahen,
Wo dir des Todes Pforte
Voll gräuser Nacht sich aufgethan.

2. Chor. Mit tiefgebeugtem Herzen,
O Heiland, opfern wir dir Dank,
Für alle Todesschmerzen,
In welche deine Seele sank.

1. Chor. Wir trogen nicht auf unsre fromme Stärke.

2. Chor. Wir trogen nicht auf unsre guten Werke.

Beyde. Wir hoffen unsre Seligkeit
Nur von Barmherzigkeit. Ende.

1. Chor. Verkürter Gottmensch, dem nun Seraphinen
An des Allmächtigen Throne dienen,
Gieb nicht uns ewiglich dem Tod zum Raub.

2. Chor. Du Sohn der Allmacht, dessen neues Leben
Der Gottheit höchster Glanz umgeben,
Entreiß auch uns einst der Verwesung Staub.

Beyde. Dieß Glück erhalten wir durch dich allein,
So sey der tieffste Dank dafür auch dein. V. A.

Ans. zur Singcomposition,

D

Noch

Noch ein, wegen seiner musikalischen Form und Einrichtung, gutes Doppelchor ist folgendes:

Chor der Tritonen. Sage, schönstes Nymphenchor,
 Chor der Nymphen. Sagt, ihr spielenden Tritonen,
 Beyde. Was geht Hamburgs Ufern vor?
 Nymph. Nirgends ist die Lust so reich;
 Trit. Nirgends ist so schön zu wohnen;
 Beyde. Nichts ist dieser Gegend gleich.
 Nymph. Rühmt der Felder Trefflichkeit;
 Wo die Götter selber rasten,
 Und die Anmuth Rosen streut!
 Trit. Preißt den edlen Labyrinth,
 Wo die Bäume lauter Masten,
 Und die Hecken Stricke sind!
 Nymph. Hier soll unsre Ruhe seyn.
 Trit. Hier soll unsre Freude thronen;
 Beyde. Meer und Elbe stimmen ein.
 Trit. Ja, du schönstes Nymphenchor,
 Nymph. Ja, ihr spielenden Tritonen,
 Beyde. Nichts geht Hamburgs Ufern vor.

1. Anmerkung.

Folgendes Exempel:

1. Chor.

Erhöht, erhöht die Flügel der Thore!
 Erweitert die Pforten der Welt!
 Er zeucht daher durch die erweiterten Thore,
 Er kommt, der König der Ehre, der Held!

2. Chor.

Wer zeucht daher? Wer ist der König der Ehre?
 Wir sehn es; Jehovah gerüstet mit Macht,
 Ein starker furchtbarer Held, der Sieger mächtiger Heere,
 Gerüstet mit Stärke zur schrecklichen Schlacht.

schicket sich nicht für zwey gleiche Chöre, weil keine Worte da sind, die sie zusammen singen können; ich übergehe die Verschiedenheit des Rhythmi, der in zweyen gleichen Chören einerley seyn muß. Es kann dieses Exempel also sowohl in dieser vortreflichen Uebersetzung, als in dem prosaischen Original, nicht anders als für zwey ungleiche Chöre gebraucht werden, nämlich:

Chor.

Chor. Machet die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch, daß
der König der Ehren einziehe.

Einer. Wer ist derselbe König der Ehren?

Chor. Es ist der Herr stark und mächtig, der Herr mächtig im Streit.
Machet die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch,
daß der König der Ehren einziehe.

Es ist ein Ringelchor, wie man siehet.

2. Anmerkung.

Mit folgendem Doppelchore, worinn der Poet auch nicht die Stimmen
zusammen kommen läßt, ist es, mit gehöriger Anwendung, wie mit dem
oben angeführten Duett zwischen dem Leichtsinne und der Eifersucht
beschaffen.

Israeliten. Das Meer ist zertheilet, wir ziehen.

Ägypter. Jagt nach.

Israeliten. Es siehet wie Mauern.

Ägypter. Auf, Eifer, erwach! Ende.

Israeliten. Hier wird uns ein trockener Durchgang gegönnet.

Ägypter. Erleulet, bestrafet, zerstreuet, zertrenner:

Israeliten. Wir sehen die Hülfe, die Moses versprach.

Ägypter. Und rächet der Plagen empfindliche Schmach. V. A.

S. 35.

ß) Ungleiche Chöre nenne ich, wenn die Unterredung mit einer oder
mehrern Personen, oder einem Theile des Chors aus eben demselben Cho-
re geschieht; ingleichen alle periodischen Abwechselungen von Chören,
Chorälen, Solos und Recitativen ic. Man sehe folgende Exempel von der
ersten Art.

(1)

Man sehe die unter (α) befindliche 1. Anmerkung, und daselbst:

Chor. Machet die Thore weit ic.

Einer. Wer ist derselbe König ic.

(2)

Chor der Barden, Druiden, Felden und Soldaten.

Alle. Es lebe Fürst Herrmann! es lebe der Held!

Die Barden und Druiden.

Allwissender Gottheit vorsehendes Rathen,
Entflamme noch ferner zu glücklichen Thaten
Den starken, den weisen, den wachsamem Held!

Alle. Es lebe Fürst Hermann! es lebe der Held!
Die Helden und Soldaten.

Der goldenen Freyheit siegprangende Zeichen
Entspringen und blühen aus feindlichen Leichen;
Erhebet, ihr Völker, den mächtigen Held!

Alle. Es lebe Fürst Hermann! es lebe der Held!
Er lebe! doch möcht es der Freude gelingen,
Dir, Fremder! dir Tapftrer! ein Danklied zu bringen!
Ja lebe! wir preisen dich glücklicher Held!
Es lebe der Fremde, der redliche Held!

(3)

Eintr und das Chor.

Solo. Himmel, erhöre das betende Land,
Schütze den König mit mächtiger Hand;
Segne des Gesalbten Namen.

Chor. Amen, Amen, Amen!

Solo. langes Leben, Fried und Ruh
Setze seinen Jahren zu,
Und pfllege von oben den Fürstlichen Samen!

Chor. Amen, Amen, Amen!
So haben wir goldene Zeiten zu erben;
So scheuen sich selber die Greise zu sterben.

(4)

Aus der Oper: *Caio Fabricia*.

Coro. La gloria è un gran bene,
La brama ogni cor. Ende.

Pirro. Di lei si compiace
Chi in campo guerriero;

Fabio. Chi in grembo di pace;
Bircenna. Dal regno la spero.

Sestia. } Io l'ò nel tuo amor. V. A.
Volusio. }

(5)

Ein Ringelchor.

- Coro.* Un dì più felice
Bramarsi non lice;
Sperar non si può.
- Emilia.* La stella più bella
In ciel lo segnò.
- Coro.* Un dì più felice &c. wird wiederholt.
- Arbace.* } L'Aurora ridente
Fulvio. } a 2. A noi la guidò.
- Coro.* Un dì più felice &c.
- Cesare.* } E il sole nascente
Marzia. } a 2. Di rai l'adorò.
- Coro.* Un dì più felice &c.

(6)

Chöre der Helden, der Glückseligkeiten, der Kinder der Zammomia.

- Alle.* Himmel, laß kein Unheil schänden
Dieses Band der Einigkeit!
- Helden.* Wir sind, alles anzuwenden,
à 2. Zu Jrenens Dienst bereit.
- Alle.* Himmel laß uns nie verschwinden
Dieses Pfand der Einigkeit.
- Glücksel.* Wir sind in so tapfern Händen
à 2. Voller Lust und Sicherheit.
- Alle.* Himmel, laß sich nimmer enden
Dieses Glück der Einigkeit.

(6)

Musa, Musophilus und Alle, in einem Ringelchor:

- Musa.* Lebet bis zu grauen Zeiten,
Lebet, edles Hochzeitpaar.
- Musoph.* Ruh und Glück steh euch zur Seiten,
Morgen, wie es gestern war.
- Alle.* Lebet, edles Hochzeitpaar!
- Musa.* Stern und Sonne muß euch scheinen
Unverdeckt und immerdar!
- Musoph.* Lenx und Herbst soll sich vereinen
Durch ein stetig goldnes Jahr.

110 I Hauptstück. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Alle. Lebet, edles Hochzeitpaar!
 Musa. Krönet euch mit Heil und Stärke,
 Und mit Silber eure Haar!
 Musoph. Eurer Ehe süße Werke
 Werden jährlich offenbar!
 Alle. Lebet, edles Hochzeitpaar!
 Musa. }
 Musoph. } Euer Ruhm soll sich verbreiten,
 Wie der Vater lobspruch wahr.
 Alle. Lebet bis zu grauen Zeiten,
 Lebet, edles Hochzeitpaar!

(7)

Chor und zween aus dem Volke.

Alle. Dein sind wir, David, und mit dir halten wirs.
 Friede, Friede sey mit dir!
 A. Hirt und Vater dieses Landes,
 B. Hort und Schützer jedes Standes,
 à 2. Dein sind wir.
 Alle. Friede, Friede sey mit dir!
 A. Dir ist Seel und Leib ergeben,
 B. Dein ist unser Blut und Leben,
 à 2. Und wir halten es mit dir.
 A. Hirt und Vater dieses Landes,
 B. Hort und Schützer jedes Standes,
 à 2. Dein sind wir.
 Alle. Friede, Friede sey mit dir!

(8)

Aria mit dem Chor der Israeliten.

Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!
 Gideon. Ihr Kinder von Israel, tapfere Freunde!
 Frolocket und jauchzet mit freudigem Ton.
 Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!
 Gideon. Ihr Söhne von Midian, schüchterne Feinde!
 Entlaufet, und eilet, und fliehet davon.
 Alle. Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!

1) Anmerkung.

Folgendes Exempel ist wegen seiner tändelnden Gegensätze: erhebt euch — fällt nieder u. nicht nachzuahmen. Es giebt Anlaß zu possenhaften Melodien und Wendungen:

Die Freude, die Demuth, das Chor.

Sr. Erhebt euch, Dem. Fällt nieder,
Gen Himmel — zur Erden,
Entzückete Sinnen, — Gebückete Glieder.

Chor. So foderts diese Jubelzeit. Ende.

à 2. Iohsinget, Dem. mit Ehrfurcht, Sr. mit frohen Gebärden;
Entflammet mit Jauchzen das Opfer der Lieder.

Dem. Verbindet mit Demuth das frohe Beginnen;

Sr. Erhebt euch zum Himmel, entzückete Sinnen;

Dem. Fällt nieder zur Erden, gebückete Glieder!

Chor. So wills die Pflicht der Dankbarkeit. V. A.

2) Anmerkung.

Ein, wegen der ungeschickten kurzen Fragen, womit das sonst nicht weiter beschäftigte Chor beständig hereinplaket, nicht nachzuahmendes kindisches Exempel ist das folgende:

Tochter Zion und Chor der Gläubigen.

3. Eilt ihr angefochtenen Seelen,
Geht aus Achsaphs Mörderhöhlen,
Kommt; Chor. Wohin? 3. Nach Golgatha.
Nehmt des Glaubens Taubenflügel,
Fliegt, Chr. Wohin? 3. zum Schädelhügel,
Eure Wohlsahrt blühet da.

S. 36.

Wir kommen iso auf die periodischen Abwechselungen von Singstücken mit zweyen ungleichen Chören. Es gehören hieher:

Erstlich.

Die periodischen Abwechselungen eines Chorals mit einem andern Chore oder mit einem Solo, z. E.

„Herr Jesu Christ, groß ist die Noth,

„Darinn ich ißt muß stecken.

Der

112 I Hauptstück. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Der Herr aber ist noch grösser in der Höhe.

„Ach! hilf mein allerliebster Gott,

„Schlaf nicht, laß dich erwecken.

Siehe, der Hüter Israels schläfet noch schlummert nicht.

„Niemand ist, der mir helfen kann;

Seine rechte Hand hilft gewaltiglich.

„Kein Creatur sich mein nimmt an;

Er wird dich nicht verlassen, noch versäumen!

„Ich darfs auch niemand klagen.

Und er sah ihre Noth an, da er ihre Klage hörte.

Ein ander Exempel:

Aus einer Graumischen Passionscantate, mit einem Terzett und abwechselnden Choral.

Christus hat mit einem Opfer in Ewigkeit vollendet, die geheiligt werden.

„Nun giebt mein Jesus gute Nacht,

Christus hat mit einem Opfer &c.

„Nun ist sein Leiden vollenbracht,

Christus hat mit einem Opfer &c.

„Nun hat er seiner Seelen Pfand

Christus hat mit einem Opfer &c.

„Geliefert in des Vaters Hand.

Christus hat mit einem Opfer &c.

Zu dieser periodischen Abwechselung ist der Choral, seiner äußern Beschaffenheit nach, von dem Poeten nicht gut gewählt worden, weil in der dritten Zeile der Verstand nicht geendet ist.

Ein drittes Exempel

aus einer andern Graumischen Passionscantate.

(1)

Choral. Ihr Augen weint!

à 2. Der Menschenfreund

Verläßt sein theures Leben,

Künftig wird sein Mund uns nicht

lehren Gottes geben.

Solo. Weinert nicht! Es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda.

(2) Cho.

(2)

Choral. Ihr Augen weint!

à 3. Der Menschenfreund
Sinkt unter tausend Plagen.
Konnte seine sanfte Brust
So viel Schmerz ertragen?

Solo. Weiner nicht! Es hat ic.

(3)

Choral. Ihr Augen weint!

à 4. Der Menschenfreund,
Der Edle, der Gerechte,
Wird verachtet, wird verschmäht,
Stirbt den Tod der Knechte.

Solo. Weiner nicht! Es hat ic.

Schade, daß die dritte Zeile des dritten Verses im Chorale von dem Dichter nicht mit einem Puncte geendigt worden.

Ein viertes Exempel

Aus einer Passion vom sel. Herrn Capellmeister Bach.

Tochter Zion und die Gläubigen.

Z. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen!

Sehet! Gläub. Wen? **Z.** Den Bräutigam.

Seht ihn. Gläub. Wie? **Z.** Als wie ein Lamm. **Ende.**

Choral.

„O Lamm Gottes unschuldig,

„Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.

Z. Sehet. Gl. Was? **Z.** Seht die Geduld.

„Allzeit erfunden geduldig,

„Wiewohl du warest verachtet.

Z. Seht. Gl. Wohin? **Z.** Auf unsre Schuld.

„Alle Sünd hast du getragen,

„Sonst müßet ihr verzagen.

Z. Sehet ihn aus Lieb und Huld

Holz zum Kreuze tragen.

„Erbarm dich unser, o Jesu! **V. A.**

Anl. zur Singcomposition.

P

Die

114 I Hauptst. V Capitel. Von der Beschaffenheit

Die kurz abgebrochnen Fragen: wen, wie, was, wohin? klingen ohne Zweifel bey dem nicht weiter beschäftigten Chöre, etwas brutal, und sind in keinem Singgedichte nachzuahmen.

Zweytens

gehören hieher die periodischen Unterbrechungen eines Chorals mit einem Recitativ, oder umgekehrt, eines Recitativs mit einem Choral, z. E.

„Was mein Gott will, das gescheh allzeit,

„Sein Will der ist der beste.

Hier folget ein kurzes Recitativ.

„Zu helfen denen, er ist bereit,

„Die an ihn glauben veste.

Ein Recitativ.

„Er hilft aus Noth,

„Der fromme Gott,

„Und züchtiget mit Maaßen,

Ein Recitativ.

„Wer Gott vertraut,

„Fest auf ihn baut,

„Den will er nicht verlassen.

Ein Recitativ und hernach eine Arie.

Wer mit dem Recitative anfängt, statt des Chorals, der hat die umgekehrte Form von dieser Art der Unterbrechung.

Anstatt des Chorals ist es noch besser, auf einen guten poetischen Text ein kurzes Chor von acht oder zwölf Tacten zwischen die Recitative einzuschieben. Es können zu diesem Chöre entweder einerley, oder verschiedene Worte gebraucht werden. Von der ersten Art sehe man folgendes Exempel:

Chor. Der Himmel ist offen!

Der Himmel ist mein.

Recit. Mein Jesus schloß ihn auf

Durch seine Himmelfahrt;

Und alle Seligkeit darinnen

Ist auch für mich gespart,

Sie nach vollbrachtem Lebenslauf

Bei Jesu zu besitzen.

Was sollte mir, was irdisch heißet, nützen?

Hinauf,

Hinauf, hinauf von binnen!
 Chor. Der Himmel ist offen!
 Der Himmel ist mein!

Cavate.

Ist leb ich im Hoffen,
 Bey Jesu zu seyn.
 Das wirkliche Schauen
 Trifft meinem Vertrauen
 Gewißlich auch ein.
 Chor. Der Himmel ist offen!
 Der Himmel ist mein!

Anmerkung.

Man kann auch gewisse biblische Chöre hieher rechnen, worinn der Prophet, Evangelist, Apostel &c. erzählt, und jemand redend einführet &c. 3. E.

Einer aus dem Chöre. Es spricht der solches zeuget:

Ein andrer. Ja, ich komme bald. Amen.

Alle. Ja, komm, Herr Jesu.

Suge. 1) Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi sey mit euch allen;
 2) Amen!

ingeleichen:

Einer erzählend: Alle Engel stunden um den Stuhl, und um die Aeltesten, und um die vier Thiere, und fielen vor dem Stuhl auf ihr Angesicht, und beteten Gott an, und sprachen:

Alle. Amen, lob und Ehre, und Weisheit und Dank, und Preis und Kraft, und Stärke, sey unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Einige Componisten pflegen dergleichen Erzählungen, wie vorher, mit einem vierstimmigen Recitativ für das ganze Chor auszuarbeiten.

§. 37.

Was wir bishero von der Form und Einrichtung eines Singterts gesagt haben, gehet nur die willkürlichen, und nicht die schon vorher bestimmten Texte an. Die erstern kommen sowohl in der Kirchen- als theatralischen, und Kammermusik vor; die letztern nur in gewissen Singstücken der Kirche

116 I Hauptst. V Capitel. Von der Beschaffenheit

ganz allein, z. E. in Messen, Vespern, dem *Te Deum laudamus*, Hymnen und Sequenzen ic.

S. 38.

Die Singstücke über einen willkürlichen Text heißen Cantaten, und sind entweder durchaus in Poesie, oder es wird hier und da etwas Prose untermischt.

S. 39.

Die poetischen Cantaten werden in epische und dramatische unterschieden.

- a) epische Cantaten sind, wo der Poet entweder allein, oder in Gesellschaft mit andern Personen redet.
- b) dramatische Cantaten sind, wo der Poet durchgehends andere Personen, oder personifirte Dinge, reden und handeln läßt.

Anmerkung.

Cantaten, die zur Abendzeit aufgeführt werden, pflegt man Serenaden, so wie die zur Morgenzeit aufgeführt werden, Aubaden zu nennen. Beyde Namen sind überflüssig, und werden heutiges Tages nur noch von den Kunstseifern ic. gebraucht.

S. 40.

Wenn die dramatischen Cantaten einen weitläufigen Umfang haben, und die Ausführung einer zum Grunde liegenden biblischen, oder weltlichen Geschichte, oder Fabel, nach Art der Tragödien, Comödien, oder Tragicomödien ic. in Actus und Scenen eingetheilt wird: so bekommen sie alsdenn ihren besondern Namen, und da giebt es, sowohl in der geistlichen als weltlichen Musik:

- 1) Opern,
- 2) Operetten oder Singballette, welche von den ordentlichen Opern in nichts andern unterschieden sind, als daß sie nur aus einer Handlung bestehen.
- 3) Schäferspiele oder Pastorale.

Die weltliche Musik hat annoch ihre

- 4) Zwischenspiele oder Scherzopern, (*Intermezzi*).

Anmerkung.

Ein Exempel von einer förmlichen geistlichen Oper, welche mit Verkleidung und Verzierungen auf dem öffentlichen Theater zu Paris ist aufgeführt wor-

worden, hat man an der *Jephthé* von Pellegrins Poesie, und Montecclair's Composition. Die geistlichen Operetten werden Oratorien genennet, und sind unter andern des berühmten Herrn Händels Esther und Samsen, in dieser Gattung von Composition und Gedichten bekannt. Man führet solche ohne theatralische Vorstellung, und meistens in der Kirche auf.

§. 41.

Die prosaisch-poetischen Cantaten werden nur in Kirchenstücken gebraucht, und sind, so viel man weiß, nur in Deutschland bey den Protestanten gebräuchlich. Man nennet sie Kirchencantaten, und besonders Passionscantaten, wenn die Passion auf solche Art abgehandelt worden. Man fängt sie insgemein mit einer Strophe aus einem Choral, und darauf folgenden Tutti über einen biblischen Spruch an. In der Folge wechselt man nach den Gesetzen einer vernünftigen Veränderung, mit Recitativen, Arien, Chören, (fugirten und unfugirten,) Chorälen, Duetten, Terzetten u. ab, und schließt endlich das ganze Stück mit einem Chor. So ist die gewöhnliche Einrichtung. Man brauchet aber, in Absicht auf den Anfang, sich nicht allezeit an diese Form zu binden. Man kann auch mit einem Recitativ anfangen, und dem Componisten überlassen, mit einer vorhergehenden Instrumentalsinfonie, statt des Chorals, den Eingang zu machen. Aber mit einem Recitativ zu schließen, wird, wenn der Verstand es auch genehmigen sollte, dem Ohr niemals gefallen.

§. 42.

Eine besondere Art von Eingstücken sind die Motetten und Madrigale.

§. 43.

Wenn wir von Motetten *) sprechen, so verstehen wir nicht die nach der heutigen italiänischen Einrichtung hierunter, vermittelt welcher selbige aus einem Paar Arien und Recitativen bestehen, und sich mit einem Alleluja endigen. Das sind nichts anders als Cantaten. Wir nehmen die Motetten in dem Verstande, da sie vordem in Italien genommen wurden, und noch theils in Deutschland, theils in Frankreich, genommen werden, nämlich:

P 3

1) ent-

*) Auf italiänisch *Motetto*, lateinisch *Motetta*, daher man im Deutschen sowohl das Motett als die Motette sagt. Das Latein ist ohne Zweifel nicht gut. Unterdeß ist es zu gebrauchen, bis etwa Herr Volken ein weniger barbarisches Wort an die Stelle setzt u.

- 1) entweder für eine fugirte Composition über einen biblischen Spruch, ohne concentirende Begleitung von Instrumenten. Werden Instrumente dabey gebraucht, so gehen solche nur zur Verstärkung, in dem Einklange oder der Octave, mit. Man pflegt öfters eine Strophe aus einem Hymno oder Chorale, nach gewissen contrapunctischen Gesetzen, dabey periodisch anzubringen. Das ist eine Motette nach deutscher Art.
- 2) oder für eine Composition von einer, zwey, drey oder mehrern Stimmen, und im letzten Falle fugirt, mit oder ohne concentirende Begleitung von Instrumenten, über einen biblischen Spruch, oder gar wohl einen ganzen Psalm, oder endlich über mehrere, in einen vernünftigen Zusammenhang gebrachte, biblische Sprüche. Das ist eine Motette nach französischer Art.

Sowohl zu einer Motette nach deutscher als französischer Art pfleget man sich der Prose zu bedienen, und man machet nur geistliche, nicht aber weltliche Motetten. Von einer Motette nach französischer Art über mehrere biblische Sprüche, oder wenigstens nach biblischen Sprüchen eingerichtete Gedanken, dienet folgendes vortreffliche Exempel des Herrn Lami zum Muster:

Quam bonus es, Domine, quam suavis ac mitis es!

Quam bonus es, Domine, diligentibus te!

De caelo panem dedisti nobis,
Praebentem regibus delectamentum.

Quam bonus es &c. wird wiederholet.

Impinguasti in oleo caput nostrum,
Et calix iste quam praeclarus est!

Quam bonus es, Domine, quam &c.

Nascens te das in focium,
Convalescens in edulium,
Te moriens in pretium,
Regnans te das in praemium.

Quam bonus es, Domine, &c.

Es brauchen aber nicht alle Motetten Rondo- oder ringelmäßig gesetzt zu seyn.

S. 44.

Ein Madrigal ist eine Vermischung von fugirter und unfugirter Composition in der strengsten gebundenen Schreibart, mit und ohne Instrumentalbegleitung, über einen poetischen Text von ungleichen Rhythmen. Man kann geist-

geistliche und weltliche Texte dazu nehmen. Der Name, aber nicht die Art der Composition, ist aus der Mode gekommen.

S. 45.

Das wären nunmehr die vornehmsten Regeln der musikalischen Poesie. Wer sie zu streng findet, der dichte lieber nicht für die Musik. Es giebt indessen Poeten, die alle, einer in dieser Art von Singgedichten, und ein anderer in einer andern Art, durch verschiedene glückliche Proben vorlängst gewiesen haben, daß diese Regeln kein Unding sind, und daß die strenge Beobachtung derselben einen Dichter noch lange nicht zum Sklaven der Tonkunst macht. Ich habe meine Regeln nach ihren Exempeln entworfen. Sie werden sich durch ihren Gebrauch rechtfertigen. Wir wissen übrigens gar wohl, daß viele Sachen componiret werden, wo dergleichen Vorschriften wenig beobachtet sind. Wir wissen aber auch, daß mancher Componist, in Ermangelung bequemer Poesien, mit unbequemern hat zufrieden seyn müssen. So viel ist gewiß, daß ein geschickter Componist aus einem unbequemen Gedichte dennoch etwas gutes; der ungeschickte aber aus dem bequemsten nichts erträgliches machen wird. Aber wenn sich der geschickte musikalische Dichter und der vortreffliche Componist vereinigen: so ist man berechtiget, was vortreffliches zu erwarten. Im Scherze kann man sonst schon die Zeitungen und den Kalender, Regen und Schnee, Schröpfen und Aderlassen componiren. Davon ist hier nicht die Rede; denn Socrates reitet nicht allezeit mit den Kindern auf dem Stecken.

S. 46.

Mir fallen noch ein Paar Fragen ein. Die erste ist: Ob die zusammengefügten Versarten zur Musik bequem sind? Ich halte selbige nicht allein für bequem, sondern für eben so bequem, und noch geschickter als alle einfache Versarten. Die Ursache der beyden ersten Puncte ist, weil die unterschiednen Dactyli in eben demjenigen Zeitraume abgefertigt werden können, als die Trochäen, indem die beyden kurzen Sylben eines Dactyls zusammen nicht mehr Zeit erfordern, als die erste lange Sylbe desselben allein. Es ist nämlich kein anderer Unterschied zwischen dem Trochäo und Dactylo, als daß eines von den beyden Zeiten, die ein Trochäus erfordert, für den Dactylum in zween Theile zergliedert werden muß, um zwey Sylben darinnen aussprechen zu lassen; und es ist einerley, überhaupt gesprochen, ob die erste oder zweyte Zeit zergliedert wird. Daß die zusammengefügten Versarten, in Absicht auf den letzten Punct, zu mehrerer Veränderung im Gesange Gelegenheit geben, und also geschickter sind, als die beständige Monotonie der Trochäen, oder Jamben, giebt die Erfahrung.

Ich behaupte aber hiemit nicht, daß man schlechterdings die vermischten Versarten den jambischen oder trochäischen vorziehen solle. Man muß auf die Beschaffenheit des Rhythmus sehen, und wenn man eine einfache Versart mit einer zusammengesetzten vergleichen will, acht haben, daß z. E. nicht etwa ein Hexameter mit einem vierfüßigen trochäischen oder jambischen Verse verglichen werde. Hier werden die letzten allezeit den Vorzug vor den ersten in der Musik haben, weil der gerade Numerus besser ist, als der ungerade, oder vermischte, wie schon oben gelehrt worden. Wenn aber Verse von ähnlichen Rhythmis mit einander verglichen werden, z. E. ein vier- oder dreyfüßiger einfacher Vers mit einem vier- oder dreyfüßigen zusammengesetzten Verse: so halte ich den letzten nicht allein für eben so bequem als den ersten, sondern noch für geschickter wegen der mehrern Veränderung, wozu er in dem Satze Gelegenheit giebt. Unsere beste italiänischen Arien haben diese Eigenschaft, und können solche nicht zu Mustern dienen? In der italiänischen Dichtkunst hat man selbige zwar wohl meistens dem bloßen Glücke zu danken, weil das Sylbenmaaß in selbiger nicht nach jetziger deutscher Art (denn vor drüßtehalb hundert Jahren machten es die Deutschen, wie die Italiäner;) nach gewissen Gesetzen geordnet wird, und folglich daher allerhand vermischte Klangfüße unter der Feder des Dichters von ohngefähr entstehen. In der deutschen Sprache hingegen läßt sich diese Vermischung nach kunstmäßigen Gesetzen, nach dem Willen des Dichters, auf verschiedene Art, anordnen. Ich führe ein paar Exempel italiänischer Arien aus dem Metastasio an, die zugleich gute Muster der rhythmischen Ordnung sind.

Im dreyfachen Numero.

Basta così: T'intendo:

Gia ti spiegasti a pieno;

E mi diresti meno

Se mi dicessi più. Ende.

Meglio è parlar tacendo:

Dir molto in pochi detti,

De' violenti affetti

È solita virtù. V. A.

In den weiblichen Rhythmis sind allezeit ein Dactylus und zween Trochäen; in den männlichen ein Dactylus und Amphimacer enthalten. Die zweyte Zeile des zweyten Theils, welche durchaus jambisch ist, muß man ausnehmen. Die dritte Zeile des ersten Theils kann auch so gelesen werden.

Im vierfachen Numero.

Non può darfi più fiero Martire,

Che fu gli occhi vederfi rapire

Tutto il premio d'un lungo sudor. *Ende.*

Per la gloria stancarsi che giova,

Sē nell' oziō pur glōria fī trovā,

Se le colpe son strade d'onor. V. 26.

In den weiblichen Rhythmis folgen ein Trochäus, zweien Dactyli und ein Trochäus; in den männlichen ein Trochäus, Dactylus und Choriambus aufeinander.

§. 47.

Die andere Frage ist: ob die langen Versarten zur Musik bequem sind? Sie sind eben so bequem dazu als die kurzen, wenn sie sonst ihre richtige grammatische und logische Einschnitte haben. Wenn es um das äußerliche Ansehen zu thun ist, der kann, weil der Reim nichts entscheidet, aus einem langen Verse zweien kurze machen, wenn er selbigen auf zwei Zeilen, nach Anleitung des Einschnitts, vertheilet; und umgekehrt kann er aus zweien kurzen Versen einen langen machen, wenn er selbige in eine Reihe schreibt. Folgende Worte:

Tausend Sternenheere loben | meines Schöpfers Macht und Stärke,
machen nach dem Schemate des Dichters nur einen einzigen Vers, der aber
gerade so viel enthält, als die beyden folgende:

O! was für ein selges Glück,
Krön'et meine Glaubensblicke! u. s. w.

§. 48.

Wir haben oben versprochen, ein Verzeichniß von bequemen musikalischen Endungen zu geben. Wir werden im Augenblick unser Versprechen erfüllen,
Anl. zur Singcomposition. D. und

und das Verzeichniß soll zu nichts anderm dienen, als um einigermaßen zu zeigen, daß die deutsche Sprache nicht so arm an guten musikalischen Endungen ist, als man wohl glauben möchte, und daß wir also nicht einmal nöthig haben, nach Art der Italiäner oder Franzosen gewisse Leibwörter in Pacht zu nehmen, z. E. *core, amore, onore, furore &c. placato, agitato, irato, &c. affanno, tempesta, nave, affetto, crudele, crudeltà, oder volez, regnez, victoire, gloire, chaine, lancez, tonnere, triomphez, chantez, plaire, tendre, l'espoir, redoutable &c.* und selbige bey allen Gelegenheiten anzubringen. Ich gebe aber dieses Verzeichniß gar nicht für vollständig aus, und ein solches ist auch nicht einmal zu unserm Zwecke nöthig. Es ist genug, daß ich über zwey tausend geschickte Endungen zum Vorschein bringe; es ist genug, daß selbige die ungeschickten Endungen, die sich etwann auf siebenhundert belaufen, weit übersteigen, und daß wir also allezeit drey schickliche Sylben gegen eine unschickliche, und also drey bequeme Wörter gegen ein unbequemes, im Vorrathe haben. Zu merken ist, daß die meisten Wörter in diesem Verzeichnisse sehen, die ihre bequeme Sylben entweder zum Anfange, nämlich in der antepenultima haben, z. E. *Ewigkeit*, oder die sonst, wenn sie auch zweysylbig sind, und den Ton in penultima haben, z. E. *abhold, Abscheu* &c. die einzigen in ihrer Art sind.

S. 49.

Verzeichniß

bequemer Endsylben zur deutschen Singkunst.

Nach Anleitung folgender eilf einfachen und unter sich verdoppelten Vocalen: *a, au, â, äu, ay, e, ei, eu, ey, o und ô.* Die mit sich selbst verdoppelten Vocale *aa, ee, und oo*, werden unter den einfachen *a, e, und o* begriffen.

Die männlichen Endungen werden vermitteltst anderer Buchstaben von den weiblichen allezeit unterschieden.

A	A	A	A	A
1 a	abet	abes	achels	achsen
ab	abs	abrest	achen	30 achseft
abe	10 abst	abret	aches	a bft
aben	abt	ach	acheft	achft
abend	abte	ache	achet	acht
abes	abten	20 achel	achs	achre
abest	abter	acheln	achse	achtel
				achteln

A	Ä	Ö	U	Ä
achteln	äbe	öffen	150 äbhte	älter
achten	äben	öffer	äbhtest	älte
achter	äbest	öffern	äbhtet	190 älten
achtes	äbet	öffers	ähn	ällest
40 achtest	äbst	öffert	ähne	ället
achtet	äbts	öffest	ähnst	ällst
achrs	80 äche	öffet	ähnc	älle
ack	ächeln	öffst	ähnte	älle
acke	ächelft	120 öffte	ähnten	älten
ackel	ächelt	öffte	ähntest	älter
ackeln	ächeln	öfften	160 ähntet	ältest
ackelt	ächer	öffter	ähre	älter
acken	ächern	öffest	ähren	200 alles
acker	ächest	öffet	ährest	ältest
50 ackest	ächet	öffts	ähret	älze ob. älze
ackes	ächseft	äge	ährest	älzen
ad	90 ächset	ägen	ähret	älzet
ade	ächst	äger	ähre	älzet
adel	ächt	130 ägern	ähren	äme
adeln	ächte	ägerb	ährest	ämen
adels	ächten	ägerft	170 ähret	änest
adelt	ächter	äges	älst	änet
aden	ächtern	ägeft	älte	210 ämpfe
ader	ächters	äget	ähte	ämpfeu
60 adern	ächtes	äglich	ähter	ämpfest
aderft	ächtest	ägtft	ähtest	ämpft
adert	100 ächtet	ägt	ähtet	ämft
ades	ächrs	ägte	ähder	ämr
adest	äcke	140 ägtest	ähdern	ämte
adet	äcken	ägter	äle	ämten
adle	äckest	ägts	180 älen	ämter
adlen	äckel	ähe	äler	ämtes
adler	äckte	ähen	älern	220 ämtest
adlern	äder	ähert	älft	ämter
70 adlers	ädern	ähest	älet	ände
adre	ädig	ähle	äre	ändel
ads	110 äfen	ählet	äten	ändeln
adft	äffe	ählen	ältest	ändern

21	21	21	21	21
änder	änders	ärkes	äfern	äubter
ändern	ändes	ärkest	340 äfest	äubtes
änderst	ändest	ärket	äge	äubtest
ändert	ändert	ärken	äßen	380 äubiet
230 ändest	ändes	ärkest	äßern	äue
ändert	ändest	ärket	äßeß	äuen
ändte	270 ändt	ärst	äßeß	äuens
ändtest	ändte	ärste	äßt	äuest
ändert	ändten	ärsten	äßt	äuert
äne	ändter	310 ärffest	äßern	äuße
änen	ändtest	ärftet	äß	äußen
änest	ändtes	ährlich	350 äre	äußeß
änet	ändtet	ärme	äten	äußer
änge	änge ob. änge	ärmen	äteß	390 äufft
240 ängen	ängen	ärmest	äter	äuße
ängern	ängest	ärmet	ätet	äußeß
ängers	280 ängert	ärmt	ättern	äußen
ängerst	ängert	ärmt	ätters	äußer
ängert	ängte	ärmtten	ätter	äume
änges	ängten	320 ärmtest	ättern	äumen
ängest	ängter	ärmtet	äge	äumeß
änget	ängtes	ärst	360 äßen	äumet
änglich	ängtest	ärt	ägeß	äumst
250 ängniß	ängtet	ärte	äßer	400 äumit
ängst	ärcke, s. ärte	ärten	äzt	äumte
änge	äre	ärtest	ägte	äumen
ängte	ären	ärtet	ägten	äumres
ängten	290 ärff	ärst	ägter	äumtest
ängter	äret	ärzen od. ärßen	ägtes	äumtet
ängtes	ärte	ärzest	äube	äufche
ängtest	ärken	330 ärzet	äuben	äufchen
ängtet	ärkest	ärzt	370 äubend	äufcheß
änd	ärket	ärzte	äubens	äufchet
260 änte	ärkst	ärzten	äubest	410 äufcht
änten	ärkte	äschet	äubst	äufchte
änter	ärkte	äschet	äubre	äufchten
äntern	300 ärkter	äßer	äubren	äuft
				äut

2i	2i	2i	2i	2i
äute	450 afftes	ahlet	ahren	alm
äuten	afftest	ahls	ahres	alme
äuterst	afftet	490 ahlst	ahrest	almen
äutert	ag	ahlt	ahret	almes
äutes	age	ahlte	520 ahrs	almet
420 äutest	agel	ahlen	ahrst	alms
äuter	ageln	ahler	ahrt	560 almt
äyfe	agels	ahles	ahrte	als
äyfen	agelt	ahlest	ahrten	alse
äyfest	agen	ahlet	ahrtest	alsen
äyset	460 agens	ahm	ahrter	alt
äz f. äz.	ager	ahme	ahrtes	alte
2i	agern	500 ahmen	ahrtest	alten
af f. aff	agers	ahmest	ahrtet	alters
afen	agert	ahmet	530 al	altet
afens	ages	ahmst	albe	570 alls
afst	ageft	ahmt	alben	alle
430 afte	aget	ahnte	albest	allte
aften	ags	ahnten	albet	allten
after	470 agt	ahnter	albst	alltes
aftes	agte	ahntes	albr	alltest
afts	agten	510 ahn	albte	alltet
affe	agter	ahne	albtren	alze
affel	agtes	ahnen	540 albtres	alzen
affeln	agtest	ahnes	albtrest	alzes
affen	agtet	ahnest	albtret	580 aljest
affens	agts	ahnet	albd	alzet
440 offer	ah	ahnst	alda	alzt
affes	ahc	ahnt	ale	alzte
affest	480 ahcn	ahnte	alen	alzten
affet	ahest	ahnten	ales	alztet
affs	ahet	510 ahnter	alh	am
affst	ahl	ahntes	alle	amen
afft	ahle	ahntest	550 allen	ames
affie	ahlen	ahntet	alles	amm
affien	ahles	ahr	allest	590 amme
affier	ahlest	ahre	allet	ammeln

A	A	A	A	A
ammelt	ande	ankers	apfen	aret
ammien	andte	ankert	apfer	arf
ammer	630 andten	ankes	appe	arfe
ammern	andter	ankest	appen	arfen
ammiers	andtes	670 ankett	appes	arfest
ammert	andtest	ankes	appett	arfet oben
ammes	andtet	ankst	appet	arfst
ammest	ane	ankt	710 apst	arg
600 ammet	anen	ankte	apt	arge
amale	anes	ankten	apten	750 argen
amuns	anft	anktest	apter	arges
amust	ang	ann	aptet	argest
amut	640 ange	anne	aptest	arget
amute	angel	annen	aptet	argst
amuten	angeln	680 annes	ar	argt
ammer	angeln	annest	ars	argter
ammtes	angels	annet	720 arbe	arf
ampf	angen	annst	arben	arfe
610 ampfes	anger	annt	arbest	arfen
ampfes	angern	annte	arbet	760 arfes
an	angers	annten	arbst	arm
anck, siehe	anges	anntet	arbt	arme
ank	angest	anntes	arbte	armen
and	650 anget	anntest	arbtet	armens
ande	anggs	anntet	arbtet	armes
andel	angst	690 anz oder	arbtet	armest
andeln	angt	anz	730 arbe	armet
andels	angte	anze	archen	arms
andelft	angten	anzen	archt	770 armst
andelt	angtest	anges	archte	armt
620 anden	angtet	angest	archten	armte
ander	angts	angst	archtest	armten
andern	ank	anzt	archtet	armter
andes	660 anke	anze	archt, f. ark	armtes
andest	anken	anzten	are	armtest
andet	ankens	700 anztes	aren	armtet
ands	anker	anztest	740 arez	arm
andst	ankern	anztet	areft	
	ankerst			

A	A	A	A	A
arne	aschen	athen	aubst	940 auge
790 arnen	aschest	athst	aubt	augen
arnes	aschet	aths	aubre	auges
arnest	ascht	att	aubren	augest
arns	830 aschte	atte	aubter	auget
arnst	aschten	atten	aubtes	augt
arnt	aschtes	870 atten	aubtest	augte
arnte	aschtest	attem	aubtet	augten
arnten	aschtet	atterst	910 auchze	augtest
arntest	ase	attert	auchzen	augtet
arntet	asen	attes	auchzest	950 aum
800 arre	ases	attest	auchzet	aume
arren	asest	attet	aubern	aumeln
arrens	aset	ats	auberst	aumelt
arrest	840 asse	atsche	aubert	aumen
arret	assel	atschen	aue	aumes
arrst	aseln	880 atst	auen	aumet
arrt	asen	atz	auer	aums
arnte	asern	age	920 auern	aumt
arnten	asern	agen	auerst	aumten
arnter	ases	ages	auert	960 aum
810 arntes	asest	agest	auess	aune
arntest	aset	arzt	auett	aunen
arntet	asit	agte	auet	aunest
arst	850 ast	agten	auf	aumet
art	asse	890 agtest	auffe	aumst
arte	asien	agtet	auffen	annt
arten	asien	au	auffes	aunte
artens	asiers	aub	930 auffest	aunten
arter	asies	aube	auffet	aure
artes	asiest	auben	auffst	970 auren
820 arte st	asiet	aubens	aufft	aurest
artet	at	aubern	auffre	auret
arz oder	ate	uabes	auffren	aurig
arz	860 aten	aubest	auffier	aus
arje	atest	aubet	aufses	ausch
asj	atet	900 aubs	aufstet	ausche
asche	atpe			auschen
				aushes

24	25	26	27	28
aufsches	e	echtes	essen	ehe
aufschest	ebe	echrest	est	1130 ehen
980 aufschet	ebel	echret	este	ebes
aufschet	ebeln	echts	esten	ehest
aufschte	ebels	ect	estes	eher
aufschten	1020 ebelst	ecte	eg	ebl
aufschter	eben	ectel	ege	eble
aufschtes	ebes	1060 ecteln	egel	eblen
aufschrest	ehest	ectels	egeln	ehlest
aufschret	eher	ectelt	1100 egels	ehlet
aufe	ebst	ecten	egelt	ehlest
aufen	eht	ectest	egen	1140 ehltten
990 aufens	ebte	ectet	egend	ehltet
aufest	ebten	ectlich	eger	ehne
aufet	ebter	ectt	egern	ehnen
aust	1030 ebtes	ectte	egern	ehmer
auste	ebtest	ecten	egers	ehmet
austen	ebtet	1070 ectter	egerst	ehn, siehe
austest	eche	ecttes	egert	en, eine
austet	echen	ecttest	1110 eges	ehr
aut	echer	ecttet	egest	ehre
aute	echern	ede	egot	ehren
1000 auten	echers	edel	egle	1150 ehrer
auter	echest	edeln	eglich	ehrer
autes	echet	eden	egne	ehres
autest	1040 echne	eder	egnen	ehrest
tet	echnen	edern	egnest	ehret
ay	echnest	1080 edest	egnet	ehrten
ayes	echnet	edet	egnung	ehrtes
ayn	echsel	edlich	1120 egt	ehr
ayne	echfels	edte	egt	ehre
aynen	echseln	edte	egte	ehren
1010 aynes	echst	edten	egten	1160 ehtr
ayns	echt	edter	egter	ehres
ayset	echte	edtern	egtes	ehrest
are	1050 echten	edtes	egtest	ehret
aren	echter	edtest	egtet	ei
63, f. 123.	echtern	1090 edtet	eh	eibe

W	W	W	W	W
eiben	eiden	eigs	1280 einde	eic
eibes	eidenß	eigst	einden	eite
eibest	eides	eigt	eindes	1320 eitel
eibet	eideß	eigte	eine	eiten
1170 eibs	eidet	eigten	einen	eitern
eibst	eide	eigter	eines	eiters
eibr	1210 eie	eigtes	eineß	eiterß
eibre	eien	eigtest	eins	eitert
eibren	eiern	1250 eigtet	einst	eites
eibreß	eierß	eil	eint	eiteß
eibret	eiert	eile	1290 einte	eitet
eibrs	eieß	eilen	einten	eirs
eich	eiet	eiler	eintes	1330 eitz
eiche	eiffe	eisern	eintest	eize
1180 eicheln	eiffel	eisers	eintet	eizen
eichen	eiffeln	eiles	eis	eiges
eiches	1220 eiffels	eileß	eise	eigest
eichest	eiffelt	eilet	eisen	eiget
eichet	eiffen	1260 eilig	eises	eizt
eichle	eifer	eiligt	eisest	eigte
eichler	eisern	eils	1300 eiset	eigten
eichlß	eisers	eilst	eislich	eigter
eichlet	eisert	eilt	eise	1340 eignes
eichlich	eifest	eilte	eissen	eigtest
1190 eichne	eiffet	eilten	eises	eigtet
eichnen	eifre	eilter	eigest	el
eichnest	1230 eiffet	eiltet	eiget	elch
eichnet	eift	eimen	eist	elche
eichs	eig	1270 eimest	eiste	elches
eichst	eige	eimet	eisten	eld
eicht	eigen	eimst	1310 eister	elbe
eichte	eigenß	eimt	eistern	elden
eichten	eigern	eimte	eisterß	1350 elber
eichter	eigerß	eimten	eistert	elbern
1200 eichtes	eigert	eimtest	eistes	eldes
eichtest	eiges	eimtet	eistest	ele
eichtet	1240 eigest	ein	eistet	elen
eibe	eiget	eind	eists	elett

12	12	12	12	12
e. et	emst	engter	emtet	erde
eke	emt	1430 engtes	enze oder	erden
eken	emte	engtest	enze	ere
elkest	emtest	engtet	enzen	eren
1360 elket	emtet	enke	1470 enzes	eres
ell	emnte	enzen	enzt	erest
elle	emmen	enkest	eppen	eret
ellen	emmest	enket	eppen	1510 erse
eller	1400 emmet	enktst	eppet	ersen
elles	emnist	enkt	eppet	erfest
elkest	emmt	enkte	eppst	erfet
elket	emnte	1440 enkten	eppt	erft
elkst	emnter	enfter	epte	erg
ellr	emntes	enftes	epten	erge
1370 elste	emntest	enftest	1480 er	ergen
elkest	emntet	enftet	erb	ergest
elket	enke, f. enke	enst (ehnst)	erbe	ergte
elkes	ende	ent (ehnt)	erben	1520 erke
els	enden	ente (ehnte)	erbens	erken
elsen	1410 endern	enten (ehnten)	erber	erkes
elst	enders	enter (ehnter)	erbern	erkest
elt	endest	1450 entes (ehntes)	erbers	erket
elze oder	endet	entest (ehntest)	erbes	erktst
elze	endr	entet (ehntet)	erbest	erkt
elzen	ene (ehne)	enne	1490 erbet	erkte
1380 elzes	enen (ehnen)	ennen	erbs	erkten
elkest	enest (ehnest)	enner	erbst	erker
elzet	enet (ehnet)	ennern	erbste	1530 erkes
elzte	enge	enners	erbt	erkest
elzte	1420 engel	ennest	erbte	erket
elzten	engen	ennet	erbten	ern, siehe
elztes	enger	1460 ennst	erbter	Arm,
elztest	engest	ennt	erbtes	armt
elzter	enget	ennte	erbtest	ern
emen	engst	ennten	1500 erbter	erne
1390 emes	engt	ennter	erche	ernen
emest	engte	enntes	erchen	ernes
empfe, f. ämpfe	engten	enntest	ercke, f. erke	errest

er	er	er	er	er
ernet	esen	ettet	eugten	eute
erns	esest	etz	eugter	1690 euten
1540 ernst	eset	ege	eugtes	euter
ernc	eslich	egen	eugtest	eutes
ernte	esne	eges	eugtet	euz
ermen	1580 esner	egest	eulen	euge
ernter	ege	egert	eules	euges
erntes	esel	1620 erz	eulest	ey
erntest	eseln	egre	eulet	eyd
erntet	eselt	egten	1660 eulst	eyde
ers	esen	egter	eulc	eyden
erst (ehrst)	esern	egtes	eulce	1700 eydest
1550 ert (ehrt)	eserst	eu	eulcen	eydet
erte (ehrt)	esert	euch	eumde	eyds
erten	esest	euchle	eumden	eyd
erter (ehrter)	1590 eset	eucheln	eumder	eye
ertes (ehrtes)	est	euchelt	eumter	eyen
ertest (ehrtest)	esle	1630 euehelt	eumtes	eyern
ertet	eslen	eude	eum	eyerst
erz, oder	esles	eunden	1670 eum	eyert
erz	eslest	eunen	eumde	eyes
erze	eslet	euer	eunden	1710 eyest
erzen	et	euern	eundes	eyet
1560 erz	ete	euerst	eundet	eyre
erzest	eten	euert	eundtes	eyren
erzet	1600 eter	eues	eundtest	eyrest
erzt	etern	euest	eundtet	eyret
erzte	eters	1640 euet	eumds	eyst
erzten	etes	eufze	eure	eyr
erzter	etest	eufzen	1680 euren	eyte
erztes	etet	eufzet	eurest	eyten
erztet	ette	euge	euret	1720 eyter
erztet	etten	eugen	euf	eytes
1570 eschen	etter	eugest	eufst	eytest
eschest	ettern	eugert	eufte	eytet
eschet	1610 etterst	eugst	eufen	ez, siehe
escht	ettet	eugt	eufser	ez.
ese	ettest	1650 eugte	eut	

Ob	Od	Öl	Öp	Ör
obe	ode	öle	öpfen	örter
oben	oden	1800 öles	öpfen	örttes
obes	odern	ölke	öpfes	örttest
obest	odert	ölkes	öpfet	örtet
obet	odes	ölkt	1840 öpfet	örts
1730 obs	ods	öme	öpfet	öfchen
obst	Ö	ömen	öpfen	1880 öfcheft
obt		ömeft	öpfen	öfchet
obte	öde	ömet	öpfes	öfchett
obten	1770 öden	ömte	öpfest	öfchet
obter	ödes	ömten	öpfet	öfchten
obtes	ödest	1810 ömtet	ör	öfches
obtest	ödet	ömter	örche	öfen
obtet	öge	ömtes	1850 örchen	öfer
obts	ögen	öne	öre	öfers
1740 och	ögend	önen	ören	1890 öfest
oche	ögens	öner	öres	öfet
ochen	ögern	öners	örest	öfe
ocheft	ögerft	önes	öret	öfen
ochet	1780 ögert	öneft	örnen	öfer
ochst	ögeft	önet	örner	öfern
ocht	öget	1820 öns	örnern	öferft
achte	ögft	önte	örnet	öfert
achten	ögt	önten	1860 örnft	öfest
achter	öhe	önter	örnt	öfet
1750 ochtes	öher	öntest	örnte	1900 öft
ochtest	öheft	öntes	örnten	öfte
ochtet	öhle	öntet	örntes	öften
ocke	öhn	önne	örntest	öfter
ocken	1790 öhnft	önneft	örntet	öfter
ockest	öhnt	önnet	örs	öftes
ockst	öhntest	1830 önnte	örf	öftest
ocke	öhntet	önnten	örfte	öftet
ockte	öhnte	önntest	1870 örfsten	öfung
ockten	ölbe	önnter	ört	öte (öbte)
1760 ocktest	ölben	önntes	örte	1910 öten (öbten)
ocktet	ölbes	öpfe	örten	ötest (öbtest)
				ötet

Ö	Ø	Ø	Ø	Ø
ötet (ödet)	oggt	ohrtet	ommer	ore
öthe	ogt	ol	omneft	oren
öthen	1950 oh	olben	ommet	ores
öthett	ohe	olbes	oms	oreft
ötter	ohen	1990 olbet	ommt	oret
öttern	ohett	ole	ommt	orge
ötters	ohl	olen	on	orgen
1920 öttersft	ohlen	oles	2030 one	orgest
öttert	ohlest	olge	onen	orget
öthe	ohlet	olgen	ones	2070 orgft
öhen	ohle	olgest,	oneft	orgt
öhest.	1960 ohle	olgft	onet	orgte
öhett	ohlen	olget, olgt	onne	orn
öhte	ohlet	olgen	onnen	orne
öhten	ohlet	olgest	onner	ornett
öhett	ohn	2000 olgtet	onnern	ornes
öhett	ohne	oll	onneft	ors
1930 öhter	ohnen	olle	2040 onnet	orft
öhtes	ohnet	ollen	ons	2080 orte
öhung	ohneft	olles	onft	orten
Ö	ohnet	olleft	ont	ortes
offe	1970 ohnft	ollet	onte	orts
offen	ohnft	olls	onten	of
offest	ohnet	ollft	ontest	ofch
offet	ohnite	olle	ontet	ofchen
offt	ohniten	2010 olte	opfe	ofe
oft	ohniter	ollten	opfen	ofen
ofte	ohnites	ollter	2050 opft	ofes
1940 often	ohnitet	ollft	or	2090 ofest
ofter	ohr	olz	orben	ofet
og	obre	olje	orche	ofe
oge	ohren	olgen	orchen	ofen
ogen	1980 ohres	oljer	orcheft	ofes
ogest	ohrest	om	orchet	ofest
oget	ohret	ome	orchte	ofet
ogne	ohrs	2020 omin	orchteft	oft
	ohrft	omme	orchtet	ofte
	ohrteft	ommen	2060 orden	

Ö	Ö	Ö	Ö	Ö
öste	öthe	ött	ötts	ögest
200 östen	öthen	ötte	2120 öttst	ögert
öfter	öthes	ötten	ösz	özig
östes	öthest	öttes	öke	ögte
östest	2110 öthet	öttest	öken	ögte
östet	öths	öttet	öges	ögten.
öth (ödr)	öthst			

Anmerkung.

Einige Kunstreicher sind der Meynung, daß sich die Partikeln: *ab, an, auf, aus, bey, dar, ein, her, nach, vor, herab, hinan, hinauf, hinaus* &c. nicht zu einer Sylbendehnung schicken. Diese Meynung ist wahr, so lange diese Partikeln mit keinem Zeitworte verbunden sind, und derjenige würde keine geringe Albernheit begehen, der das Wörtchen *aus* in der Phrasi: *aus der Tiefe*, oder *auf* in der Phrasi: *auf Gott setz dein Vertrauen*, coloriren wollte. Aber, sobald die Rede von Zeitwörtern ist, die mit diesen Partikeln verbunden sind, fällt diese Meynung über den Haufen. So gut nämlich die Sylben *auf, aus, ab, vor, bey, nach, ein* &c. in den Nennwörtern *Auffahrt, Ausfluß, Abgunst, Vorsicht, Beyleid, Nachdruck, Eintracht*, u. s. w. gedehnet werden können, und müssen, wenn eine Dehnung in diesen Wörtern nöthig ist: so gut können sie in den Zeitwörtern: *fährt auf, folgt nach, steht bey, reicht dar*, &c. gedehnet werden, wenn man es nicht für bequem findet, das Zeitwort an sich, als *fährt, folgt, steht, reicht* &c. zu dehnen. Ja in verschiedenen Fällen ist es besser, daß die Partikel colorirt wird, als das Zeitwort, z. E. *steigt herab; steigt hinan*, und so weiter. Endlich können vermittlest dieser Partikeln annoch viele an sich ungeschickte Zeitwörter verbessert, und zu einer Dehnung tüchtig gemacht werden, z. E. *ruft an; tilget aus; quillt hervor*; u. s. w. Es wird hiedurch niemanden verwehret, das Zeitwort, wenn es an sich einen guten Lautbuchstaben hat, der Partikel vorzuziehen. Aber ich sehe nur nicht *ab*, warum diese, da sie doch den Verstand des Wortes meistens allezeit bestimmet, nicht so gut, wie das Zeitwort selbst, gebraucht werden sollte. Derjenige, der die Dehnung auf einer Partikel deswegen verwirft, weil eben dieselbe Partikel bey vielen Zeitwörtern von verschiedener Bedeutung gebraucht werden kann, z. E. *lockt an, hängt an, reizt an, schauet an* &c. und deswegen zum Unterscheide das Zeitwort colorirt wissen will: dem kann man die italiänische Sprache entgegen setzen, wo man z. E. im Futuro aller Zeitwörter, die in einer Dehnung vorkommen können, nichts anders höret, als: *rà, rai, rà, remo, rete, ranno*.

Sechstes Capitel.

Von der Auflösung der Prose in poetische Klangfüße.

Da dem Tonkünstler schon von dem Poeten der Numerus und die Quantität vorgearbeitet ist: so ist es unstreitig leichter, Verse in Musik zu bringen, als eine Prose, weil man die rhetorische Abtheilung in die-
ser erst suchen, und die Wörter und Phrasen in Klangfüße auflösen muß. Beydes wird indessen demjenigen nicht schwer fallen, der, eh er Prose componirt, sich schon eine Zeitlang mit poetischen Compositionen abgegeben hat, die Regeln der Cäsur versteht, und weiß, wie viel Füße man in jedem Metro in den Raum eines Rhythmi einschließen kann. Wir setzen also alles dieses voraus, um zur Sache selbst zu schreiten, und durch allerhand Exempel die Art darzulegen, wie eine Prose abgetheilt und ausgemessen werden kann. Da wir in unsern gewöhnlichen Kirchenmusiken keine andere, als biblische Prosen zu gebrauchen pflegen: so werde ich auch nirgends anders als daher Exempel nehmen. Man kann sich nach Anleitung derselben in andern Sprüchen üben. Wir werden nicht allein die Quantitäten über die Sylben setzen, und die Abtheilungen mit Strichen bemerken: sondern annoch, zur Vermeidung alles Mißverständnisses, eine kurze wörtliche Erklärung hinzufügen. Uebrigens ist zu merken, daß der aus den poetischen Tonsfüßen in der Prose entspringende Wohlklang ein Numerus Oratorius, oder rednerischer Numerus genennet wird, und in der Prose dasjenige ist, was die Scansion in der Poesie ist.

(1)

Woh|zu | thun und | mit|zu | theilen,

— vier Trochäen,

Wer|ge|stet | nicht,

— zween Jamben,

Denn | sol|che | Op|fer ge|fallen

Getr | wohl.

— ein Amphibrachys, Dactylus
und Choriambus.

(2)

(2)

Nēhmēt dās | Wōrt ān mīt | Sānftmūch, — zween Dactyli, und ein Trochäus,
 Dās in | euch gēpflanzet | ist, — ein viersüßiger trochäischer Vers von
 sieben Sylben,
 Welches kann | eure | Seelen — ein Dactylus und zween Trochäen,
 Sēlig | machen — zween Trochäen.

Anmerkung.

In der ersten Zeile haben wir, wider unsre Regeln, die Partikel an in nehmen an kurz gebraucht. Weil aber noch eine kurze Sylbe auf an folget, und von zween kurzen, die vor einer langen Sylbe vorhergehen, die erste weniger kurz, und folglich länger als die zweyte ist: so siehet man, daß diese Ausnahme gerechtfertigt werden kann. Wer die Partikel an übrighens nicht auf diese Art gebrauchen will, der muß aus dieser Zeile folgendermaßen einen viersüßigen Rhythmus machen:

Nēhmēt dās | Wōrt | ān mīt | Sānftmūch

die einzige Sylbe von Wort machet alsdenn einen ganzen musikalischen Tonfuß. Auf eine ähnliche Art kann die dritte Zeile viersüßig gemacht werden:

Welches | kann | eure | Seelen.

(3)

Gelobet sey Gott — ein Amphibrachys und Jambus,
 Der | mein Ge | bet | nicht ver | wirft — zween Jambi und ein Amphimacer,
 Noch seine | Güte | von mir | wendet. — Ein Dactylus und drey Trochäen.

Anmerkung.

Die beyden letzten Zeilen sind eben nicht die bequemsten, weil sie in verneinenden Formeln so viel sagen, als:

Der mein Gebet erhört,

Und mit seiner Güte gegen mich fortfähret.

Es kommt daher, daß die Partikeln nicht und noch stark accentuirt werden müssen. Denn grammatisch könnte man ohne Fehler auf folgende Art scandiren:

Der

Der mein Gebet nicht verwirft — d. i. ein dreyfüßiger dactylischer Vers
von sieben Sylben.

Noch seine Güte von mir wendet; — d. i. ein vierfüßiger jambischer Vers
von neun Sylben.

Aber die Grammatik kommt allhier mit der Rhetorik ins Gedränge; und
muß die erste der letztern den Platz lassen.

(4)

Aus | Gnaden | seyd ihr | selig worden — ein vierfüßig jambischer Vers
von neun Sylben.

Durch den | Glauben | — ein trochäischer Vers von zween Füßen.

Und daß | elbige | nicht aus | euch — ein Trochäus, Dactylus und Am-
phimacer.

Gottes | Gabe ist | es — ein Trochäus und Choriambus.

Auf | daß sich | nicht | jemand | rühme — zween Jambi und zween Trochäi.

Denn wir | sind sein | Werk — ein Trochäus und Amphimacer.

Ge | schaffen in | Christo | Jesu — zween amphibrachische Füße, und ein
Trochäus.

Zu | guten | Werken — ein Amphibrachis und Trochäus.

In dem Capitel vom Ausdruck der Klangfüße werden mehrere Exempel
vorkommen.





Siebentes Capitel.

Von dem Sylbenmaasse und den Klangfüßen der lateinischen Sprache.

§. 1.

Es hat es mit der lateinischen Sprache in Ansehung des Tonmaaßes einiger Wörter eine ganz andere Verwandniß, als mit der deutschen, italiänischen oder französischen *ic.* In der deutschen Sprache behält ein Wort eben dieselbe Quantität, es mag in Prose oder in Versen gebraucht werden. Im lateinischen hingegen braucht man gewisse Klangfüße anders in Prose, als in Versen, und was das wunderbarste ist, so wird, in der Poesie, eben dieselbe Sylbe, die an sich kurz ist, lang gebraucht, wenn ein Consonans folgt; nicht zu gedenken, wie eben dieselbe Sylbe in gewissen Casibus lang, in andern aber kurz ist. So ist z. E. das Wort *Dea* im Nominativo ein Pyrrichius; im Ablativo aber ein Jambus; *Musca* im ersten Fall ein Trochäus, und im letzten ein Spondaus, u. s. w. Wer siehet nicht, wie schwankend das poetische Tonmaas ist, da selbiges hingegen in Prose allezeit einerley bleibt, indem man z. E. das Wort *locus* allezeit wie einen Trochäus ausspricht, es mag das folgende Wort ein Selbst- oder Mitlauter seyn? Dieser verschiedene Gebrauch eines Worts bey den Poeten giebt uns eben keinen vortheilhaften Begriff von der Richtigkeit der poetischen Aussprache, und gleichwohl wollen viele Gelehrte, und an deren Spitze besonders der berühmte Isaac Vossius in seinem *Tractat de poematum cantu viribusque rhythmis*, behaupten, daß unsere profaische Aussprache nichts tauget.

§. 2.

Es kann uns nun zwar heutiges Tages, da die lateinische Sprache ausgestorben ist, im Grunde einerley seyn, ob wir den rechten ehemaligen römischen Accent haben oder nicht, wenn wir uns nur einander verstehen, und nur alle auf einerley Art aussprechen. (Ich rede nicht von der organischen Bildung und Aussprache gewisser Buchstaben und Sylben, da, zum Exempel, das Wort *nocens* von einem Italiäner wie *nohschens*; von einem Franzosen wie *nohsens*, und von uns Deutschen wie *nohzeins* ausgesprochen wird *ic.* Es ist allezeit von der Aussprache in Absicht auf das Sylbenmaas die

die Rede.) Vielleicht aber läßt sich beweisen, daß unsere Aussprache nicht so verderbt ist, als man vorgiebt. Vielleicht ist sie besser, als das Latein, das man heutiges Tages schreibt. Was noch unlängst ein gewisser Gelehrter in Frankreich wegen der igtigen Latinität, in Vergleichung mit der alten römischen Wohlfredtheit, geurtheilt und geschrieben hat, kann den Kunstrichtern Latins nicht unbekannt seyn. Uns geht dieser Streit nicht an. Es wird uns aber erlaubt seyn, von der Aussprache des Lateins, weil solche nirgends empfindbarer ist, als in der Musik, und nicht ein jeder Musicus diese Sache zu untersuchen, Gelegenheit hat, kürzlich unsre Gedanken zu eröffnen. Wir unterwerfen selbige gerne der vernünftigen Prüfung eines lateinischen Critici, und sind erbötig, eine andere Meynung anzunehmen, sobald man mit genugsamen Gründen, und nicht mit dem bloßen Ansehen eines Scribenten, der in Behauptung paradoxer Sätze eine Ehre gesucht hat, die unsrige wird übertreffen haben.

S. 3.

Unmöglich, sagen die Gegner der prosaischen Aussprache, haben die Dichter anders ausgesprochen, oder ihre Sylben ausgemessen, als die Redner und das Volk. Daß es hiemit seine vollkommene Richtigkeit haben müsse, ist daraus zu schließen, weil es dem Volke sonst unmöglich gewesen seyn würde, die Aussprache eines Schauspielers zu beurtheilen. Es hätte dasselbe aber es sofort gemerkt, wenn ein Comödiant eine Sylbe nicht gehörig accentuirt, wie man aus dem Cicero, Horaz und Quinctilian nicht undeutlich sehen könnte. Aus diesem allen aber folgte, daß man sowohl in der Aussprache der Prose als Poesie, den Ton der Dichter annehmen, und dem zu Folge in der Musik verfahren mußte.

S. 4.

Da diese Stellen des Cicero, Horaz ic. noch lange nicht in ihr gehöriges Licht gesetzt sind; da selbige mit keinen Exempeln von Klangfüßen und Wörtern erläutert sind: so kann man damit keinen Beweis führen. Man hat Recht zu glauben, daß die Beurtheilung des Volks gewisse veränderliche Sylben betroffen hat, die in einer Provinz kurz, in einer andern aber lang ausgesprochen worden, und die auch nach den Regeln der Prosodie gleichgültig seyn konnten. Man hat in der italiänischen Sprache, an der gleichgültigen mittlern Sylbe in *et ans*, wo der Accent sowohl auf der penultima, als antepenultima, liegen kann; und in der deutschen, an der gleichgültigen mittlern Sylbe in dankbarer, wachsender ic. Beispiele. Wenn nun die Römer etwan gewohnt waren, z. E. die mittlere Sylbe in *tenebrae* kurz auszusprechen:

so war es kein Wunder, wenn das Volk, das nicht wußte, daß man die mittlere Sylbe auch lang gebrauchen könnte, darüber lachte.

§. 5.

Sollten die Stellen des Quintilian, Cicero &c. nicht vielleicht vielmehr der prosaischen Aussprache vortheilhaft seyn? Haben die Schauspieler nicht vielleicht, auch wenn sie Verse recitiret, ihren Accent nach der prosaischen Aussprache bequemen müssen, um ihre Declamation nachdrücklich zu machen? Die Menge der Elisionen, die den Verstand im Recitiren allezeit etwas verwirren; scheint diese Aussprache in der That erfordert zu haben. Wir setzen, es kämen die Worte vor: *Cura patris cari* &c. die natürlich kurze Sylbe *tris* in *patris* wird hier, per Accidens, vermittelt einer mechanischen Regel, lang, weil das folgende Wort mit einem Mitlauter anfängt. Wenn aber gleichwohl, außer dieser poetischen Zusammenfassung, das Wort *patris* nicht anders als ein Trochäus ausgesprochen werden kann, und muß, und das römische Volk solches in der That nicht anders ausgesprochen hat, wie die Gegner selbst nicht in Abrede seyn werden: Hat es da nicht den Schauspieler mit Recht verspottet, der, wegen einer Freyheit, einer zur Regel der Prosodie gewordenen Freyheit, sich von der allgemeinen Aussprache entfernt, und anstatt *patris*, wie Vater auszusprechen, vielmehr solches wie das Wort *Gestalt*, hervorgebracht hat? Der Poet konnte wohl seinem Metro zu gefallen, die zweyte Sylbe in *patris* lang gebrauchen. Die Mechanik der Regeln erlaubte es ihm. Aber im Recitiren durfte solches nicht geschehen. Auf diese Art, deucht mich, könnten die cicero-nischen und horazischen &c. Derter, vernünftig erkläret werden.

§. 6.

Daß die gemeine Aussprache der Römer von dem poetischen Gebrauche eines Wortes abgegangen, kann ohne Zweifel aus vielen Exempeln genugsam dargethan werden. Ich begnüge mich, ein einziges anzuführen. Die Regel verbietet, gewisse Sylben, die an sich kurz sind, wegen der *mutae cum liquida*,

nicht eben lang zu gebrauchen, z. E. *genitrix*, *refringo* &c. Gleichwohl hat Lucrez die ersten Sylben in *refringo*, *retribuo*, *retraho* &c. lang gebraucht. „Dies zeigt, sagt der Herr Prof. Gottsched in seinen Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst, Seite 15. daß die Alten bloß nach dem Gehör der Aussprache ihrer Zeiten sich gerichtet haben.“ Also sind die Dichter in der Folgezeit von dem Gehör dieser Aussprache, dieser prosaischen Aussprache, abgewichen! Kein Wunder, daß daher so viele prosodische Regeln entstanden, und daß alle Prosodien von eben so vielen Regeln, als Ausnahmen, beyna-

beynahe wimmeln; und daß sich die Dichter selbst in dem Gebrauche vieler Wörter widersprechen. Der eine hat nämlich mehr den Regeln, der andern der gemeinen Aussprache nachgegeben. Kein Wunder, daß die lateinische Sprache so reich an Klangfüßen ist, und daß diese just die Regeln der Verssetzungskunst erschöpfen. (Wer sich hievon überzeugen will, kann meine *histor. crit. Beyträge* dritt. Band, zweyt. St. VI. Art. Seite 150 sqq. nachschlagen, um die daselbst befindlichen Regeln zur Berechnung der, in der Proportion 4:8:16:32:64, hinter einander erwachsenden Klangfüße anzuwenden). Wenn die deutsche, französische und italiänische Sprache nicht so viele Arten von Klangfüßen haben: So rühret solches bloß daher, weil in diesen Sprachen die Regeln nicht so mechanisch sind, als in der lateinischen. In der französischen würde das Wort *vie* (Leben) aus zweyen kurzen Sylben bestehen, und das deutsche Wort *Verstand* müßte einen Spondaum abgeben u. Derjenige, der zuerst die Kühnheit gehabt, die Regeln der Prosodie zu sammeln,

Illi robur et aes triplex
Circa pectus erat.

Wenn man des *Pontaleontis Bartelonaei Rauerini* prosodischen Auszug u. ansieht: So schauert einem beynahe die Haut. Zu allem Glücke für die Liebhaber der Dichtkunst, daß noch bequemere Handbücher vorhanden sind, worunter denn ohne Zweifel die vorhin angeführten Gortschedischen Vorübungen u. den ersten Rang verdienen.

§. 7.

Einen besondern Schein der Wahrheit giebt die Gewohnheit aller Völker der prosodischen Aussprache des Lateins, Völker, die sonst in der organischen Bildung der Wörter so sehr verschieden sind, wie man an dem vorhin angeführten Worte *nocens* davon ein Exempel hat. Gleichwohl kommen sowohl die Deutschen, als die Italiäner und Franzosen u. alle darinnen überein, daß sie dieses Wort mit dem Tone auf der ersten Sylbe, wie z. B. das Wort *tadeln*, aussprechen. Diese Aussprache ist ohne Zweifel nicht neu. Man findet nirgends eine Anleitung zur prosaischen Aussprache, deren sich die Meister der lateinischen Schulen in so vielen Ländern hätten bedienen, und das darnach in der Prose festgesetzte Tonmaas auf ihre Untergebne hätten fortpflanzen können. In manchem Lande, oder in mancher Schule, würde man auch vielleicht dieser Anleitung widersprochen, und solche nicht angenommen haben. Es würden daher Secten entstanden seyn. Aber die prosaische Aussprache ist allgemein, und was kann mehr ihr Alterthum beweisen, als dieses? Bey den Einfällen so vieler Barbarn in Italien sind ohne Zweifel nicht alle

Lehrstühle mit einmal über den Haufen geworfen, oder alle Lateiner erschlagen worden. Es sind zu allen Zeiten Leute, obmohl nicht allezeit in gleicher Anzahl, vorhanden gewesen, die von der lateinischen Litteratur Werk machen, und Schüler zogen. Wo hat man aber jemals von einem Grammatiker gehört, der die Aussprache des Lateins reformiren, und statt der alten eine neue einführen wollen? Ein jeder Grammaticus hat solche, so wie er sie von seinem ehemaligen Lehrmeister empfangen, allezeit auf seine Untergebne wieder fortgepflanzt. Aus dem, daß dieser oder jener Dichter aus den sogenannten barbarischen Jahrhunderten, etwan zwey- oder dreyimal wider die Regeln der Prosodie verstoßen, und eine lange Sylbe kurz, und eine kurze lang gebraucht hat, folget nicht, daß er das wahre Tonmaaß nicht gewußt hat. Man kann diesen Fehler auch vielen Dichtern aus dem augustischen Alter vorwerfen, und in der annoch blühenden deutschen Sprache werden bekanntermaßen alle Tage ähnliche Fehler begangen. Dieses zeigt nur eine Nachlässigkeit an, welches man daraus sieht, weil eben derselbe Dichter das vorher versehle Zeitmaaß eines Worts an andern Orten regelmäßig gebraucht hat.

§. 8.

Wir haben die prosaische Aussprache des Lateins überhaupt vertheidigt. Wir wollen also selbige durch besondere Gründe von dem ihr gemachten Vorwurfe zu retten suchen, und zu dem Ende die vornehmsten streitigen Klangfüße der lateinischen Sprache untersuchen. Es sind selbige, außer dem Iambus, die sechs gleichen prosodischen Füße:

Der Pyrrichius 〰. Tribrachys 〰〰. Proceleusmaticus 〰〰〰.

Der Spondäus ---. Molossus ----. Dispondäus ----.

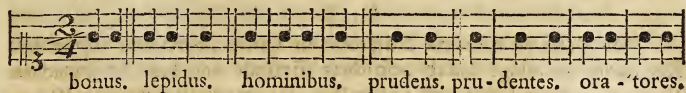
§. 9.

Wer glaubt, daß die vorhergehenden Klangfüße mit gleicher Zeitdauer ausgesprochen werden müssen, der handelt fürs erste seinen eignen Regeln entgegen. Er ist nicht fähig, die in der Quantität einander entgegen gesetzte Klangfüße, z. E. den Tribrachyn *homines* von dem Molosso *ingentes* zu unterscheiden. Er ist aber fürs zweyte nicht einmal im Stande, diese Wörter mit gleicher Zeitdauer auszusprechen. Die Musik beweiset das Gegentheil, und welche andere Kunst oder Wissenschaft, als diese, kann in dem Artikel des Zeitmaaßes der Sylben, entscheiden? Die Musik, sage ich, lehret uns, daß es unmöglich ist, daß zwey oder mehrere Sylben von einerley äußerlichen Tonmaaße, dem innern Verhalte nach gleich seyn können. Nothwendig muß unter zwey langen oder zwey kurzen, die eine Sylbe länger oder kürzer als die andere

dere seyn, und also die eine nothwendig den Ton haben. Also müssen sie nothwendig mit ungleichem Tonmaasse ausgesprochen werden; und, wenn dieses geschieht, so kommt die daher entspringende Aussprache entweder mit unserer prosaischen überein, oder nicht. Geschieht das erste, und ist solche noch selbst nach den Regeln der Prosodie recht: So haben wir, vermittelst der gedachten Klangfüße, schon eine ziemliche Anzahl von Wörtern in Ansehung ihrer Aussprache gerettet.

§. 10.

Man nehme die bewußten sechs Klangfüße, und setze solche in Musik, und zwar in Noten von gleicher Größe. Um alle Gelegenheit zum Mißverstände zu vermeiden, setze man sie alle in den Einklang, und bediene sich der geraden Tactart von zwey Zeiten. Man setze sie darinnen auf zweyerley Art: einmal so, daß die erste Sylbe jedes Klangfußes in die erste Zeit oder den Niederschlag fällt; und das andremal so, daß selbige in die zweyte Zeit, oder in den Aufschlag fällt. Folgendes Schema wird meine Meynung deutlich machen:

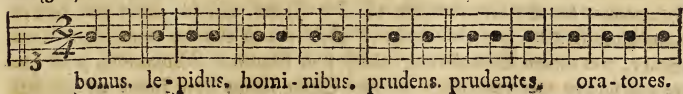


Nach dieser Vertheilung der Sylben bemerkt man, oder man mußte keine Ohren haben:

- 1) Daß der Pyrrichius *bonus* dem Trochäo Vater gleich kommt.
- 2) Der Iribrachys *lepidus* dem Amphimacer Zeitlichkeit.
- 3) Der Proceleusmaticus *hominibus* dem Dijambo Gelassenheit.
- 4) Der Spondäus *prudens* dem Trochäo Vater.
- 5) Der Molossus *prudentes* dem Amphibrachys betaget.
- 6) Der Doppelspondäus *oratores* dem Doppeltrochäus nachzuahmten.

Dieses Tonmaas ist der gewöhnlichen prosaischen Aussprache gemäß.

Wir setzen eben diese Klangfüße, auf eine umgekehrte Art in Ansehung der Zeit, in Noten.



Wer empfindet nicht die Verschiedenheit dieses Tonmaasses von dem vorigen? Wer das Zeitmaass nicht richtig genug mit der Hand zu führen glaubt, muß sich, nach Louliescher Art, ein horlogisches Chronometer dazu verfertigen lassen. Es klinget allhier

- 1) Der *Pyrrichius bonus* wie der *Jambus* verzagt.
- 2) Der *Tribrachys lepidus* wie der *Amphibrachys* betaget.
- 3) Der *Proceleusmaticus hominibus* wie der *Doppeltrochäus* nachzuahmen.
- 4) Der *Spondäus prudens* wie der *Jambus* verzagt.
- 5) Der *Molossus prudentes* wie der *Amphimacer* Zeitlichkeit.
- 6) Der *Doppelspondäus oratores* wie der *Doppeljambus* Gelassenheit.

Da es iſo unmöglich iſt, dieſe Klangfüße nach ihrer bezeichneten gleichen Quantität auszusprechen, und nothwendig eine Sylbe den herrschenden Ton haben muß: So fraget es sich, welche selbigen haben soll? Da nur zweyerley Arten der Aussprache, nach vorhergehender Vorstellung, möglich sind: Welche soll man da gebrauchen, die erste oder die andere? Die andere kann nicht Statt haben, wenigstens nicht in den drey- und viersylbichten Wörtern, weil sie selbst der Prosodie widerspricht. Folglich muß es die erste seyn, die Statt finden kann, und diese ist, wie gesagt, die gewöhnliche prosaische Aussprache.

§. II.

Wegen der zweysylbichten gleichen Klangfüße ereignet sich nur eine Schwierigkeit. Daß zwey lange oder zwey kurze nicht mit gleicher Länge oder Kürze ausgesprochen werden können, beweiset zwar die vorhergehende Erfahrung. Aber man kann daraus nicht entscheiden, wie bey den mehrsylbichten, ob die erste oder zweyte Sylbe den Accent haben müsse. Wenn man aber erweisen kann, daß die Poeten diese zweyen Klangfüße, den *Pyrrichium* und *Spondäum*, bald wie einen Trochäum, bald wie einen deutschen Jambum brauchen: so läßt sich ohne Zweifel daraus zu gleicher Zeit die Folge ziehen, daß bey der unentschiedenen Frage: wo die Dämer in diesen Klangfüßen eigentlich den Accent im gemeinen Reden hingelegt? Daß, sage ich, unsre ige Aussprache, in welcher wir selbige als Trochäen gebrauchen, nicht so verderbt seyn müsse, indem man ja diesen letzten Gebrauch mit den Poeten selbst, worauf sich die Widersacher der prosaischen Aussprache berufen, beweisen kann. Denn, daß man in der gewöhnlichen Sprache des alten Roms, den Spondäum und Pyrrichium eben so unbestimmt wie die Poeten, bald als einen Jambum, und bald als einen Trochäum gebraucht haben sollte, ist wohl nicht wahrscheinlich; und gesetzt es wäre so: so würde es hiemit, wie mit andern willkürlichen Sylben

Sylben beschaffen seyn, die man in einer Provinz lang, in einer andern kurz gebraucht. Ist dieses, was verhindert uns, die Aussprache einer Provinz, mit Ausschließung der andern, anzunehmen? Doch wir kommen zum Beweise:

1) Daß die Poeten den Spondäum als einen Trochäus brauchen.

Dieses läßt sich daraus beweisen, weil die Spondäen und Trochäen einander substituirt werden können. Diese Substitution hat Plaz

α) in allen heroischen, phaläcischen, sapphischen, alkmannischen und archilochischen 2c. Versen zum Ausgange einer Zeile.

β) in allen achtfüßigen trochäischen Versen in der zweyten, vierten, sechsten und achten Region.

Daß die Poeten aber den Spondäum auch als einen Jambum gebrauchen, ist daraus klar: weil in den jambischen Versen, 3. E. in dem *Jambico dimetro* oder *quaternario*, der Spondäus dem Jambo substituirt werden kann, nämlich in der ersten und dritten Region.

2) Daß der Pyrrichius als ein Trochäus gebraucht wird.

Dieses geschieht, wenn derselbe, 3. E. in der anapästischen Versart, oder in dem Jonico a minore trimetro, vor einem Dactylo, Spondäo, oder einem andern, mit einer langen Sylbe anfangenden Klangfuße zu stehen kommt, 3. E.

Iter inviolabile monstras.

Age grates, cane laudes, quate chordas.

Via panditur ardua iustis.

Deus, ignee fons animarum.

Da laut obiger Demonstration, zwey kurze Sylben von gleicher Größe unmöglich sind: so muß ohne Zweifel eine Sylbe von den hier vorhandenen Pyrrichien: *Deus, iter* &c. lang seyn. Die zweyte Sylbe kann es wegen der darauf folgenden langen nicht seyn. Folglich ist es die erste, und da bekommt der Pyrrichius die Aussprache eines Trochäi. Man erwiedert, daß die von uns vermeynte lange Sylbe von *iter, Deus* &c. nicht so lang ist, als die erste von *inviolabile* oder *ignee* &c. das gebe ich zu. Mehr und weniger lange, mehr und weniger kurze Sylben sind möglich; aber nicht zwey Sylben von gleicher Länge oder Kürze. Das ist unser Satz. Wer sich daran stößt, daß wir die zweyte Sylbe im Spondäo kurz nennen, der nenne sie eine weniger lange Sylbe, als die erste; und eben so benenne er die erste vom Pyrrichio eine weniger kurze Sylbe, als die zweyte. Genug, daß die weniger lange Sylbe

Anl. zur Singcomposition.

2

im

im Spondaus nicht den Ton hat, und daß selbigen im Pyrrichius die weniger kurze hat, und daß beyde dadurch die Aussprache eines Trochäen bekommen.

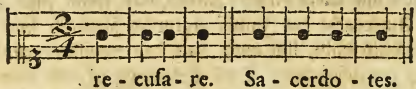
Daß die Poeten aber den Pyrrichium auch als einen Jambum gebrauchen, ist daraus klar: weil, in dem versu Iambico dimetro oder quaternario der Pyrrichius dem Jambo substituirt werden kann, nämlich in der vierten Region.

S. 12.

Die profaische Aussprache der sechs gleichen Klangfüße ist nunmehr von dem Vorwurfe der Falschheit befreuet. Der einzige Klangfuß, womit die Verfechter der vossischen Meynung unsere heutige Aussprache zum Theil, mit einiger Wahrscheinlichkeit, verdächtig machen könnten, ist der Jambus. Vielleicht aber läßt sich darthun, daß die heutige trochäische Aussprache desselben eben nicht so strafbar ist. Wir nehmen den ersten Beweis aus folgenden zween Klangfüßen her, nämlich

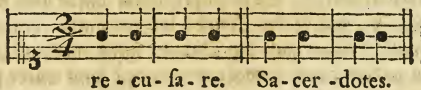
- 1) aus dem Antispasto ◡ - - ◡ reculare, und
- 2) dem Epitrito dem ersten ◡ - - - sacerdots.

Wir setzen selbige auf die schon bekannte Art in Noten, als:



Beide Klangfüße klingen allhier wie der Doppeljambus: Gelassenheit. Diese Aussprache widerspricht der Prosodie.

Sangen wir aber die Noten im Niederschlage an, nämlich:



So klingen die beyden Füße, wie der Doppeltrochäus: auferstanden. Dieses Tonmaas herrschet in der gewöhnlichen Aussprache; und wenn man den Wörtern nicht ihren herrschenden Accent in penultima nehmen will, wie in der ersten Art geschieht: So kann sie, auch selbst in dem Munde eines Vossianers, nicht anders seyn. Was aber folget hieraus? dieses, daß, wenn man in einem aus einem Jambo und Spondaus, oder Jambo und Trochäus zusammengefügten Klangfüße, den Jambum als einen Trochäus aussprechen kann, und sogar

sogar muß, wegen der beständigen Abwechselung der langen und kurzen Sylben, daß, sage ich, diese Aussprache ebenfalls in einzelnen Jambis Statt haben kann. Uebrigens merke man, daß wir, so wie bey allen andern Klangfüßen, also auch hier nur allezeit ein einziges Wort, und nicht einen aus mehrern Wörtern erwachsenden Klangfuß zum Augenmerke haben.

Den zweyten Beweis nehme ich aus der Verwechselung des Spondäus mit dem Jambus her. Diese Verwechselung findet Statt

a) in der phalacischen Versart in der ersten Region.

Da der Trochäus in dieser Versart herrschet, wie aus dem Schemate der phalacischen Versart bekannt ist, und selbiger also die Scansion bestimmt; der Spondäus aber, wie oben erwiesen, als ein Trochäus gebraucht werden kann: So muß nothwendig der dem Spondäus substituierte Jambus eine trochäische Aussprache haben können. Sonst siele diese Substitution weg.

ß) In der glykonischen Versart in der ersten Region. Das Metrum ist fallend, wie in den phalacischen Versen, welches man aus den Dactylis entscheiden kann.

Läßt sich nicht aus allem diesen schließen, daß, wenn man auch beweisen könnte: daß die Aussprache des Jambi eigentlich jambisch seyn müßte, man dennoch die Erlaubniß habe, ihn auch, nach den verschiedenen Exempeln der Poeten, trochäisch auszusprechen? Diese Erlaubniß ist bey allen Völkern zur Mode, zur andern Natur, geworden, und man hat eben so viele Ursache, sich wider eine herrschende Gewohnheit, die sich durch vernünftige Gründe rechtfertigen läßt, nicht aufzulehnen, als man Ursach haben würde, sie fahren zu lassen, wenn gar kein vernünftiger Grund vorhanden wäre, wodurch man sie einigermassen schützen könnte. Es ist außer allem diesen noch wahrscheinlich, daß die trochäische Aussprache des Jambi im gemeinen Leben vorzüglich geherrschet haben muß, (wenn auch die Dichter, ihren mechanischen Regeln zu Folge, insgemein anders damit umgegangen sind;) sonst würde sie nicht überall ausgebreitet und fortgepflanzt worden seyn.

§. 13.

Nach vorhergehenden Anmerkungen und Erfahrungen, wodurch das Zeitmaaß der vornehmsten streitigen Klangfüße, zum Gebrauch der prosaischen Aussprache, genugsam entschieden ist, und zugleich mit Hülfe derjenigen Klangfüße, die bereits in der Poesie und Prose einerley Aussprache haben, als des Trochäus, Dactylus, Anapästus, Amphibrachys, Amphimacer und

Ditrochäus ist es nicht schwer, das prosaische Tonmaaß aller übrigen Tonfüße feste zu setzen, sie seyn so vielfältig, als sie wollen. Ehe wir aber an diesen Artikel kommen, wollen wir noch eine Frage erörtern, nämlich diese: Ob ein Componist in einem poetischen Texte, eben so wie in Prose, der prosaischen Aussprache folgen, oder das Tonmaaß der Prosodie annehmen soll?

S. 14.

Man kann hierauf mit Unterschied antworten. Wollte jemand eine lateinische Ode componiren, und zwar so, daß nach der Melodie der ersten Strophe alle übrige sollten gesungen werden: So müßte man unstreitig den Regeln der Prosodie folgen. (Indessen steht zu zweifeln, daß Tigellius die horazischen Oden jemals so geseket hat, wenn man die Unähnlichkeit der einen Strophe mit der andern in Ansehung der Ruhepunkte, und besonders den Umstand erwägt, daß fast alle Augenblicke der Verstand der einen Strophe erst in der folgenden geendet wird. Horaz, der die musikalische Dichtkunst nicht verstand, ward böse, daß Tigellius ihn deswegen kritisirte. Er kritisirte wieder. Die Poeten sind schlimme Leute. Es ist gefährlich, ihnen zu widersprechen, wenn man sonst seiner Sache nicht gar zu gewiß ist. Uebrigens ist es eben nicht unmöglich, daß uns ein lateinischer Dichter, so gut wie ein deutscher, eine in Absicht auf die Ruhepunkte sich durchaus ähnliche, und mit jeder Strophe ihren Sinn allezeit völlig endigende Ode, in horazischen Metris liefern könne, und eine solche Ode müßte allerdings, wie gesagt, nach den Regeln der Prosodie in der Musik behandelt werden, weil sonst die Melodie nicht auf alle Strophen passen würde.)

S. 15.

Weil wir aber heutiges Tages bey den festlichen Gelegenheiten, geistlichen und weltlichen, wo man eine lateinische Musik in Versen braucht, nichts als Chöre, Recitative, Arien &c. und also lauter solche Arten von Gedichten nöthig haben, deren jedes seine eigene Melodie bekommt: So hat man ohne Zweifel völlige Freyheit, sich entweder nach der Scansion des Poeten, oder nach der Aussprache des Redners zu richten. Welches ist aber besser? Ohne Zweifel das letztere. Mein Grund ist, nicht die Gewohnheit der Tonkünstler, sondern weil die Singkunst, theils zur Erhöhung des Nachdruckes, theils einer schönern Modulation zu gefallen, die Wörter des Textes versetzen, wiederholen und zergliedern muß. Durch diese Versetzung und Wiederholung aber geschieht, daß die Ordnung des poetischen Metri verrückt wird, und folglich sich das Ohr aus dem Schemate des Dichters verliert. Es kommt ihm der Text als eine Prose vor, und ist es, bey so bewandten Umständen, nicht billiger, nach der

pro-

profaischen Aussprache die Folge der Töne zu ordnen, als nach der prosodischen? Bald nach der Scansion, bald nach der Declamation zu componiren, würde lächerlich seyn. Da uns die profaische Aussprache allezeit geläufiger, als die poetische ist; da sich auch die Redner derselben bedienen, (denn wohl keiner hat sich jemals die Quantitäten der Prosodie über seine Worte geschrieben, um darnach zu declamiren:) Warum soll man in Endzwecken, die ein Tonkünstler mit dem Redner gemein hat, nicht die rednerische Aussprache auch in poetischen Texten, den streifen Regeln der Prosodie vorziehen?

§. 16.

Ich bin also der Meinung, daß die Scansion des lateinischen Dichters nur so lange von dem Componisten beobachtet werden kann, als solches nicht wider das rednerische Sylbenmaaß streitet. So bald aber solches geschieht, muß der Musikus die Scansion fahren lassen, und den ordentlichen Ton der Prose auch in Versen wiederum herstellen. Daß es so wenig unmöglich sey, in lateinischen Versen das prosodische und rhetorische Tonmaaß zu vereinigen, als in der deutschen Sprache, will ich mit einigen Exempeln beweisen:

Caligo terrae scinditur
Percussa solis spiculo.

* *

Fur ante lucem squallido
Impune peccat tempore.

* *

Quis mane sumtis nequiter
Non erubescit poculis?

* *

Nunc, nunc feuerum vinitur;
Nunc nemo tentat ludicrum.

* *

Te vigente cuncta florent,
Te fauente cuncta gaudent;
Te fouente cuncta feruent;
Te iubente cuncta parent.

* *

Luce sit refertus orbis,
Flamma solis emicet. u. f. w.

S. 17.

Wenn die Singkunst also sowohl in Versen, als in Prose, die rhetorische Aussprache gebraucht: So folget unstreitig, daß ein zur Musik gewidmetes lateinisches Gedicht, alsdenn weit bequemer dazu seyn müsse, wenn die Scansion mit der prosodischen Aussprache übereinstimmt, so wie in den vorhergehenden Exempeln, als wenn solches nicht geschieht. Laßt uns bey dieser Gelegenheit noch einige Dinge berühren, die ein Poet bey Verfertigung eines lateinischen Verses, zur Erleichterung der Composition, zu beobachten hat.

Das erste ist, daß er die Elisionen vermeide. Da man in der Composition alle Sylben wie in der Prose gebraucht, und die in der Poesie gebrauchte Elision, durch ihre Weglassung, den Vers mit einer Sylbe vermehret, dadurch aber ein widriger Zusammenstoß von Selbstlauten entsteht, woferne nicht ein *m* oder *h* dazwischen kömmt: So sieht man leicht die Ursache des Verbots ein. Die katholischen Hymni von dem berühmten Santolius sind in diesem Stücke sehr musikalisch, weil der Verfasser alle Elisionen mit dem glücklichsten Erfolge, ohne Nachtheil seiner Worte und Gedanken, zu vermeiden gewußt hat.

Das zweyte ist, daß das Hauptwort und Beywort, (und was sonst nach den oben gegebenen Regeln der Cäsur zusammengehört,) in eben demselben Raume einer Cäsur beyammen seyn muß, ob sie gleich, nach dem Genio der lateinischen Sprache, durch ein dazwischen gesetztes Wort von einander getrennet werden können.

Uebrigens kann ein lateinischer Dichter, der für die Musik componiren will, die oben weitläufig ausgeführten Regeln der deutschen musikalischen Poesie, nachlesen, und das, was mit gehöriger Anwendung im lateinischen angewendet werden kann, sich zu Nuße machen.

I. Anmerkung.

Man hat in den mittlern Zeiten, ohne Zweifel zum Behuf der Musik, in der katholischen Kirche, einige meistens nach dem prosaischen Sylbemaasse versfertigte und sogar gereimte Gesänge, zu versfertigen angefangen, z. E.

Lauda, Sion, Saluatorem,
Lauda ducem et pastorem &c.

* *

Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui,
Et antiquum documentum
Nouo cedat ritui, &c.

Auch von den Protestanten pflegen solche öfters versfertiget zu werden. Ich führe eine ganze lateinische Cantate von dieser Art an. Ich führe sie deswegen ganz an, weil man die wahre prosaische Aussprache daraus lernen kann. Sonst verlange ich im geringsten nicht, daß sie unsere lateinischen Dichter nachahmen sollen. Da es nach den im §. 16. gegebenen Exempeln, nicht unmöglich ist, die Regeln der Prosodie und die prosaische Aussprache, besonders in dem jambischen und trochäischen Metro, zugleich zu beobachten: so brauchet man der lateinischen Dichtkunst nicht den Zwang anzuthun, nach deutscher Form darinnen zu schreiben.

Cantata.

Me miserum! miseriarum

Conflitu tandem obruor.

Me horror tangit tenebrarum;

Nec luce frui iubeor.

Heu mihi! solem gratiosum

Oriri nondum video.

Per tempus sic caliginosum

Funesta cruce pereor.

Turbabor; sed non perturbabor;

Nam praesens est solatium,

Dum Christi vulnerum

Constanti fide recordabor.

Jesu Christe,

Tu es iste,

Morte cuius vixero. Ende.

Spe immotus

Tibi totus

Firmiter adhaereo.

Non iacebo,

Sed video

Rectus de solatio. V. A.

Vt dirus peccatorum anguis

Contritum pectus mordeat:

At credo tamen,

Quod pretiosus Christi sanguis

Dolori medicamen

Certissimum & praesens afferat.

Sim turbatus, sim aegrotus,

Christus erit medicus. Ende.

I Hauptstück. VII Capitel.

*Inter morbos, inter motus
Deus est propitius. V. A.*

Peccatum Deum equidem
Ad iram concitavit.
Inueni tamen ipsum facilem,
Dum resipiscens anima
Immobili fiducia
In filium sperauit.
Nam firma Deum fides unice
Vincere scit & vincere.

*Una guttula cruoris
Jesu Christi, seruatoris,
Mille parat gratias. Ende.
Hoc lauante, hoc purgante,
Nihil erit,
Sed sic perit
Peccatorum myrias. V. A.*

Mi Jesu, tibi felix anima
Pro tanta gratia
Perennes agit gratias.
Nunc apage, mundana vanitas!
Quae carnis sunt, renatus cruciabo;
Iniquitatis vias fugiam,
Incedens pietatis semitam;
Te vnicum, te, Jesu, te amabo.

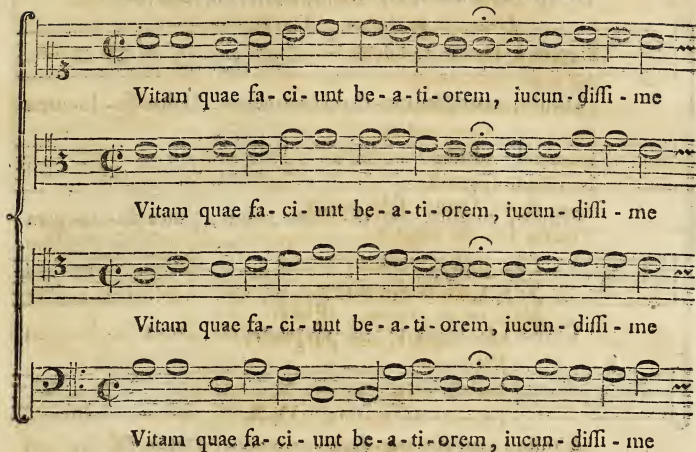
*Jesus esto vitae scopus;
Jesus esto symbolum;
Jesus sit exordium;
Jesus omne claudat opus;
Jesus esto vitae scopus.*

2. Anmerkung.

Damit man sehe, wie ein nach der Scansion in Musik gebrachter lateinischer Text klinge, so will ich aus des Luc. Lossii 1565. zu Nürnberg herausgegebenen *Melodiis sex generum vsitatorum, videlicet Hexametri, Elegiaci, Phalaecii, Sapphici, Choriambici & Glyconici*, ein paar Exempel anführen. Man kann den musikalischen Satz der damaligen Zeit, in Absicht auf die Harmonie und übrige Einrichtung, daraus zugleich beurtheilen.

Erstes

Erstes Exempel, in phalacischen Versen.

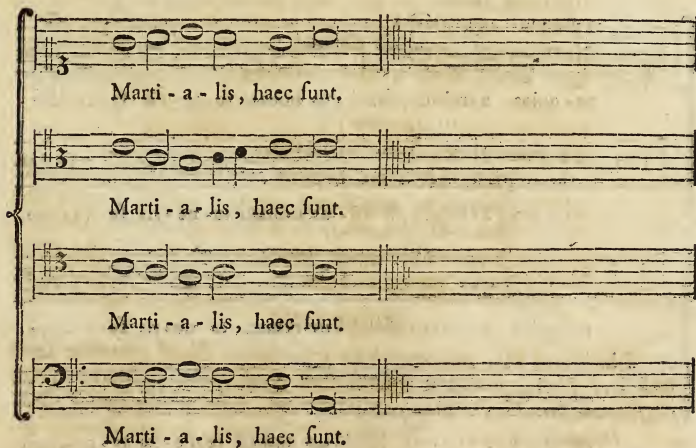


Vitam quae fa-ci-unt be-a-ti-orem, iucun-dissi-me

Vitam quae fa-ci-unt be-a-ti-orem, iucun-dissi-me

Vitam quae fa-ci-unt be-a-ti-orem, iucun-dissi-me

Vitam quae fa-ci-unt be-a-ti-orem, iucun-dissi-me



Marti-a-lis, haec sunt.

Marti-a-lis, haec sunt.

Marti-a-lis, haec sunt.

Marti-a-lis, haec sunt.

Zweytes Exempel, in sapphischen Versen.

Christe, confusae me-di-ci-na mentis, Dulce so-la-men

Christe, confusae me-di-ci-na mentis, Dulce so-la-men

Christe, confusae me-di-ci-na mentis, Dulce so-la-men

Christe, confusae me-di-ci-na mentis, Dulce so-la-men

re- quies a-mi-ca, suavi- us nomen te-ne-ris sy-ca-nae

re- quies a-mi-ca, suavi- us nomen te-ne-ris sy-ca-nae

re- quies a-mi-ca, suavi- us nomen te-ne-ris sy-ca-nae

re- quies a-mi-ca, suavi- us nomen te-ne-ris sy-ca-nae

Flori-bus Hy-blae.

Flori-bus Hy-blae.

Flori-bus Hy-blae.

Flori-bus Hy-blae.

Man bemerket in beyden Exempeln, daß man zum Anfange und Schlusse, die Terz aus dem harmonischen Dreyklange weggelassen hat. Im zweyten Exempel fehlt sie auch hin und wieder in der Mitte. Wer die Ursache davon wissen will, und sonst mehrere Nachricht von dieser Materie verlangt, sehe meine histor. Crit. Beyträge, zweyter Band, viertes Stück Seite 304.

§. 18.

Ob man gleich, wie aus dem vorhergehenden erhellet, nicht nach dem Gesetze der Prosodie, einen poetischen Text componiren darf: so ist es gleichwohl dennoch nöthig, nicht nur die Regeln der Prosodie zu wissen, sondern auch einen Smetius, *Gradus ad Parnassum*, oder andere dergleichen Hülsbücher im Fall der Noth bey der Hand zu haben, um sich in zweifelhaften Fällen, durch das Ansehen der Poeten zu helfen. Die Ursache ist diese, weil alle lateinische Wörter ihre bezeichnete Quantität in der Poesie haben. Sobald als man selbige weis, so brauchet man sie dazu, um ihnen, nach der bald erfolgenden Anleitung zur Auflösung der verschiedenen Klangfüße in gewisse Hauptfüße, das prosaische oder rhetorische Zeitmaaß zu geben.

§. 19.

Man hat in der lateinischen Sprache
vier zweyfüßichte Füße,

acht dreysylbichte,
 sechzehn viersylbichte,
 zwey und dreysig fünsylbichte, und
 vier und sechzig sechsylbichte.

§. 20.

Die vier zweysylbichten Klangfüße sind folgende:

- 1) Der Jambus besteht aus einer kurzen und langen, als *pōtēs*.
- 2) Der Trochäus besteht aus einer langen und kurzen, als *grātus*.
- 3) Der Spondäus besteht aus zweyen langen, als *ingēs*.
- 4) Der Pyrrichius besteht aus zweyen kurzen, als *probus*.

§. 21.

Die acht dreysylbichten Klangfüße sind folgende:

- 1) Der Dactylus besteht aus einer langen und zweyen kurzen, als *imprōbūs*.
- 2) Der Anapästus besteht aus zweyen kurzen und einer langen als *recubāns*.
- 3) Der Amphibrachys besteht aus einer langen zwischen zweyen kurzen,
als *fidelis*
- 4) Der Amphimacer besteht aus einer kurzen zwischen zweyen langen, als
supplicēs.
- 5) Der Bacchius besteht aus einer kurzen und zweyen langen, als *ocellī*.
- 6) Der Antibacchius oder Palimbacchius besteht aus zweyen langen und
einer kurzen, als *festinat*.
- 7) Der Tribachys besteht aus dreyen kurzen, als *genius*.
- 8) Der Molossius besteht aus drey langen, als *praecellēs*.

Diese vorhergehenden vier zweysylbichten und acht dreysylbichten sind die zwölf einfachen Sylbenfüße der lateinischen Sprache. Alle folgende sind zusammengesetzt.

§. 22.

Die sechzehn viersylbichten Klangfüße sind folgende:

- 1) Der *Disambus*, besteht aus zween Jamben, $\bar{a}m\bar{o}e\bar{n}i\bar{t}\bar{a}s$.
- 2) Der *Ditrochäus*, aus zween Trochäen, als $\bar{c}\bar{a}n\bar{t}i\bar{l}e\bar{n}\bar{a}$.
- 3) Der *Dispondäus*, aus zween Spondäen, als $\bar{p}r\bar{a}e\bar{c}e\bar{l}\bar{l}e\bar{n}\bar{t}e\bar{s}$.
- 4) Der *Proceleusmaticus*, aus zween Pyrrichien, als $\bar{r}e\bar{p}e\bar{t}e\bar{r}e$.
- 5) Der *Antipästus* oder *Antispastus*, aus einem Jambo und Trochäo, als $\bar{a}r\bar{e}\bar{n}\bar{o}\bar{s}\bar{u}\bar{s}$.
- 6) Der *Choriambus*, aus einem Trochäo und Jambo, als $\bar{e}x\bar{c}u\bar{b}i\bar{a}e$.
- 7) Der *Ionicus maior*, oder *Spondäo-Pyrrichius*, $\bar{d}i\bar{s}\bar{c}e\bar{d}e\bar{r}e$.
- 8) Der *Ionicus minor*, oder *Pyrrichio-Spondäus*, $\bar{r}e\bar{s}\bar{o}n\bar{a}b\bar{u}n\bar{t}$.

Die folgenden vier Pöones entstehen aus der Versetzung einer langen und dreier kurzen.

- 9) Pöon der erste, oder *Trochäo-Pyrrichius*, $\bar{c}\bar{o}n\bar{g}r\bar{e}\bar{d}i\bar{o}r$.
- 10) Pöon der zweyte, oder *Jambo-Pyrrichius*, $\bar{p}o\bar{t}e\bar{n}\bar{t}i\bar{a}$.
- 11) Pöon der dritte, oder *Pyrrichio-Trochäus*, $\bar{f}u\bar{g}i\bar{t}i\bar{u}\bar{s}$.
- 12) Pöon der vierte, oder *Pyrrichio-Jambus*, $\bar{c}e\bar{l}e\bar{r}i\bar{t}\bar{a}\bar{s}$.

Die folgenden vier Epitriti entstehen aus der Versetzung einer kurzen und dreier langen.

- 13) Epitritus der erste, oder *Jambo-Spondäus*, $\bar{s}\bar{a}\bar{c}e\bar{r}\bar{d}\bar{o}\bar{t}e\bar{s}$.
- 14) Epitritus der zweyte, oder *Trochäo-Spondäus*, $\bar{p}e\bar{r}m\bar{a}n\bar{e}\bar{b}u\bar{n}\bar{t}$.
- 15) Epitritus der dritte, oder *Spondäo-Jambus*, $\bar{d}i\bar{s}\bar{c}\bar{o}r\bar{d}i\bar{a}e$.
- 16) Epitritus der vierte, oder *Spondäo-Trochäus*, $\bar{a}\bar{d}\bar{u}\bar{e}n\bar{t}\bar{a}\bar{r}e$.

§. 23.

Die fünf- und mehrsylbichten Klangfüße lassen wir weg, weil sie nichts

nichts anders, als auf verschiedene Art zusammengesetzte zwey- und dreysylbichte Klangfüße sind, und daher auch ihren Namen erhalten, z. E.

- 1) Der Pyrrichio=Dactylus, [˘]adā[˘]mantī[˘]nus.
- 2) Der Dactylo=Trochäus, [˘]im[˘]perio[˘]sus.
- 3) Der Spondäo=Dactylus, [˘]im[˘]mutā[˘]bile.
- 4) Der Jambo=Tribrachys, [˘]honorificus.
- 5) Der Spondäo=Tribrachys, [˘]in[˘]vincibilis.
- 6) Der Molosso=Trochäus, [˘]in[˘]con[˘]solatus.
- 7) Der Jambo-Amphibrachys, oder Jambo=Scholius, [˘]libidin[˘]osus.
- 8) Der Spondäo-Amphibrachys, oder Spondäo=Scholius, [˘]ex[˘]osculatus.
- 9) Der Didactylus, [˘]in[˘]superabilis. und so weiter.

Wer die poetischen Quantitäten von dergleichen vielsylbichten Wörtern weiß, kann leicht, nach Anleitung der zwey- und dreysylbichten, ihr prosaisches Zeitmaaß finden.

§. 24.

Die acht und zwanzig zwey- dre- und viersylbichten Klangfüße können, ihrem Gebrauche nach in der Musik, auf neun Hauptfüße zurück geführt werden. Diese Zurückführung gründet sich, in den mehrsylbichten Wörtern, auf folgende Regeln:

- 1) Wenn zwey kurze Sylben vor einer langen vorhergehen: So kann die erste von beyden lang gebraucht werden.
- 2) Wenn eine lange zwey kurze Sylben hinter sich hat: So kann die letzte lang gebraucht werden.
- 3) Wenn drey kurze Sylben vor einer langen vorhergehen: So wird die mittlste unter den dreyen als lang betrachtet.

Diese Regeln fließen aus dem Grundsatz: daß es unmöglich ist, zwey oder mehrere Sylben von gleicher Größe, in gleicher Zeitdauer auszusprechen. Man lese den §. 9 und 10. zurück.

S. 25.

1. Hauptfuß.

Der erste Hauptfuß ist der Trochäus, in welchen alle drey übrige zweysylbichte lateinische Klangfüße aufgelöst werden, nämlich

der Jambus potens,
der Spondäus ingens, und
der Pyrrichius probus.

Alle diese Wörter werden mit dem Tone auf der ersten Sylbe gebraucht, so wie der Trochäus *gratus*, Schatten.

Anmerkung.

Da wir alle Klangfüße, von was für einer Art und Gattung sie auch sind, in einzelnen Wörtern betrachten, und nicht, wie solche aus den Sylben mehrerer Wörter in diesem oder jenem Metro erwachsen: So müssen wir dieses einmal für allemal erinnern. Ich gebe ein Exempel:

Nec ar̄te for̄tes bel̄lica

ingeleichen:

Haec hōra cun̄ctis v̄tilis

In diesen Versen muß man nicht sehen, was die aus den Sylben verschiedener Wörter entstehenden Füße:

nec ar, oder haec ho,

für einen Klangfuß machen, sondern was die einzelnen Wörter: *arte*, *fortes*, *hora*, *cunctis*, an sich sind. Nach der gewöhnlichen Erhebung und Vertiefung der Stimme beym Scandiren findet man schon, daß die Wörter *fortes* und *cunctis* eben so, wie die Wörter *arte* und *hora*, den Ton auf der ersten Sylbe haben, indem diese beyden angeführten Verse zu denjenigen gehören, wo die Prosodie und das rednerische Sylbenmaass sich zu gleicher Zeit beyfammen

finden. Bey den Sylben *tilis* in dem Worte *utilis*, (welches Wort zwischen zweyen Regionen allhier zertheilt ist, indem die erste Sylbe davon zu dem vorhergehenden Klangfüße gehöret,) muß man nicht auf den Pyrrichium, den die beyden letzten Sylben des Verses machen, sondern auf das ganze Wort *utilis* sehen, welches ein Dactylus ist, und die Lehre vom Dactylo alsdenn nachschlagen. Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle hier und in der Folge

Folge an. Es wird also wohl keinem zu behaupten einfallen, als ob durch unsre Regel das jambische Metrum zu einem trochäischen gemacht werde.

§. 26.

2. Hauptfuß.

Der zweyte Hauptfuß ist der Dactylus, *cādidus*, gütiger. Da in dreyßylbichten Wörtern, die den Accent auf der ersten Sylbe haben, die letzte willkührlich gebraucht werden kann: (siehe Reg. 2. §. 24.) So kommt der folgende Amphimacer mit dem Dactylus überein.

§. 27.

3. Hauptfuß.

Der dritte Hauptfuß ist der Amphimacer, *cādidus*, Zeitlichkeit. So wie der Dactylus als ein Amphimacer gebraucht werden kann: So kann dieser letztere auch eben so wie der erstere ausgeübet werden.

1) Anmerkung (zum §. 26 und 27).

Der Tribrachys, *dominus*, kann, nach Beschaffenheit der Umstände, sowohl wie ein Dactylus, als wie ein Amphimacer, ausgesprochen werden. Man sehe den §. 35. Nummer 2.

2) Anmerkung.

Nach Art des Amphimacers, wird in der lateinischen Sprache, der Anapäst, *species*, ausgeübet, und muß zu dem Ende die erste Sylbe accentuiert werden. Man sehe den §. 35. Nummer 1.

§. 28.

4. Hauptfuß.

Der vierte Hauptfuß ist der Amphibrachys *videre*, betagter. Nach Art dieses Fußes, der den Ton auf der mittlern Sylbe hat, werden folgende Klangfüße behandelt:

- 1) Der Bacchius, *honestas*.
- 2) Der Antibacchius, *lugere*.
- 3) Der Molossus, *victores*.

Anmerkung.

Wenn Wörter, die zu den vorhergehenden Klangfüßen gehören, mit einer Partikel anfangen, die eine Verneinung des in dem Worte liegenden Begriffs ent-

enthält, zum Exempel: *illaesus*, *discordes* &c. So gehören solche alsdenn in die Classe der gewissermaaßen unbequemen Wörter, von welchen im Capitel von der deutschen Sprache geredet ist, z. E. unselig, entweihen &c.

§. 29.

5. Hauptfuß.

Der fünfte Hauptfuß ist der Ditrochäus, *canūlena*, nachzuahmen. Nach Art dieses Klangfußes werden tractirt:

- 1) Der Dispondäus, *oratores*.
- 2) Epitritus der zweyte, *permanebunt*.
- 3) Epitritus der vierte, *aduentare*.

§. 30.

6. Hauptfuß.

Der sechste Hauptfuß ist Pæon der dritte, oder der Pyrrichio-Trochäus, *aliēnus*, propheteyen. Nach Art dieses Fußes werden ausgesprochen:

- 1) Der Antispastus, *recusare*.
- 2) Der Ionicus minor, *Diomedes*.
- 3) Epitritus der erste, *sacerdotes*.

Alle diese vier Klangfüße können auch wie der Ditrochäus gebrauchet werden. Dieses folget in Absicht auf den erstern und leßtern Klangfuß, aus der 1 Reg. §. 24.

§. 31.

7. Hauptfuß.

Der siebente Hauptfuß ist der Dijambus, *amoenitas*. Was von dem einfachen Jambo oben gesagt ist, gilt nicht von dem Doppelsjambo. Er klinget im lateinischen so wie im Deutschen, nämlich wie das Wort: Ge-lassenheit. Hiemit kommen überein:

- 1) Epitritus der dritte, *concordiae*.
- 2) Pæon der vierte, *celeritas*. Siehe die 3 Reg. §. 24.

§. 32.

8. Hauptfuß.

Der achte Hauptfuß ist Pæon der zweyte, *potentia*, gefährlicher. Hiemit kommen überein:

Anl. zur Singcomposition.

℥

1) Jo

- 1) *Ionicus minor, fortissimus.*
- 2) *Der Proceleusmaticus, hominibus.*

Alle diese drey Klangfüße können wie der *Dijambus*, (siehe die 2 Reg. §. 24.) und der *Dijambus* und *Epitritus* der dritte gegentheils so wie *Päon* der zweyte ausgeübet werden.

§. 33.

9. Hauptfuß.

Der neunte Hauptfuß ist der *Choriambus*, *pontifices*; der zwar von einigen wie der deutsche *Choriambus* in dem Worte *Schwanengesang*; aber besser von andern entweder als der *Dijambus amoenitas*, oder als der zweyte *Päon*, *potentia*, gebraucht wird. Man kann allhier auf die Bequemlichkeit der Modulation sehen. Uebrigens wird der erste *Päon laetitia*, nach Art des *Choriambi*, und zwar sowohl in dem ersten Fall, als in den beyden übrigen, tractirt.

§. 34.

Auf vorher erklärte Art müssen die lateinischen Tonfüße ohne Zweifel vernünftiger Weise gebraucht werden, wenn man der prosaischen Aussprache folgen will, und wofern man Recht hat, selbiger zu folgen. Man hat wenigstens durch den Gebrauch der Redner, und der berühmtesten Componisten Italiens, Frankreichs, Engellands, Spaniens und Deutschlands, dazu einiges Recht erhalten.

§. 35.

Ich muß, in Ansehung gewisser Klangfüße, ein Paar Abweichungen von vorigen Regeln berühren. Selbige sind:

- 1) Wenn man den *Anapäst* als einen *Dactylum* gebraucht. Diese Freyheit ist erlaubt, und widerspricht im geringsten nicht der prosaischen Aussprache.
- 2) Wenn man den *Tribrachyn*, z. E. *lepida*, (im Nennfalle der weiblichen Endigung) als einen *Anapäst* gebraucht, und auf der letzten Sylbe eine Dehnung anbringt. Dieses ist falsch, weil die erste Sylbe den Accent hat. Man sehe wegen der Dehnungen den §. 37.

§. 36.

Wir haben annoch wegen der einsylbichten und mehrsylbichten zweifelhaften Wörter etwas zu sagen.

1) Alle

- 1) Alle einsylbichte Wörter sind gleichförmig, und können lang und kurz gebraucht werden, nachdem der grammatische Zusammenhang, und der Sinn der Worte es erfordert.
- 2) Da die zweysylbichten Wörter der lateinischen Sprache wie Trochäen behandelt werden: So braucht es wegen derjenigen, wo die erste willkürlich ist, z. E. in *patris* keiner Anmerkung, indem schon bekannt ist, daß man dergleichen Wörter mit dem Tone auf der ersten Sylbe aussprechen muß.
- 3) Wenn in einem dreysylbichten Worte die mittlere, wegen der Zusammenstoßung eines stummen und fließenden Buchstabens, von dem Poeten willkürlich gebraucht wird: So wird selbige in der Prose allezeit kurz ausgesprochen, z. E.

tenēbrae, volūcris, lugubris, celebrat, celebris, integrum, u. s. w.

Daß von dieser Regel diejenigen Wörter ausgenommen werden, worinnen die mittlere, des stummen und fließenden Buchstabens ungeachtet, lang ist, z. E. *salūbris, perācris, &c.* versteht sich von selbst.

- 4) Die Genitivi in *ius*, die in der Poesie willkürlich gebraucht werden, haben in der Prose ein langes *i*, z. E. *vnūs, nullius, &c.* Man nehme *alterius* aus, wo das *i* kurz ist. Dieses *alterius* wird wie *potentia*, und also wie Päon der zweyte, ausgesprochen.

S. 37.

Wenn in der deutschen, italiänischen und französischen Sprache nur die langen Sylben einer Dehnung und Haltung fähig sind, weil in der Prose und Poesie einerley Tonmaaß beobachtet wird: so kann hingegen im lateinischen sowohl auf einer kurzen, als langen Sylbe eine Dehnung angebracht werden. Es muß diese kurze Sylbe aber in der prosaischen Aussprache den Accent haben. Wir wollen alle acht und zwanzig Tonfüße durchgehen, und bemerken, daß eine Dehnung, ingleichen eine Haltung angebracht werden kann, wenn sonst geschickte Vocales oder Diphtongi dazu vorhanden sind,

1) im Trochäo	} auf der ersten Sylbe,	{	altus, clarus.
2) im Spondäo			concor, felix.
3) im Pyrrichio			tener, Deus.
4) im Jambo			potens, nocens.

- | | | |
|------------------|--|---|
| 5) im Dactylo | } auf der ersten Sylbe | { prouidus, floridus.
lepidus, roseus. |
| 6) Tribachys | | |
| 7) im Amphimacer | } sowohl auf der ersten als letzten Sylbe, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E. | |
| 8) im Anapäst | | |

in supplex auf *es*; in castitas sowohl auf *ca*, als *tas*; in integro auf *gro*; in domini auf *do*; aber in domino sowohl auf *do* als *no*. Man beurtheile das lateinische allhier nicht nach dem Deutschen, weil Latein nicht Deutsch ist. Unterdessen muß man, wenn die letzte Sylbe in diesen beyden Klangfüßen, zu einer Dehnung oder Haltung gebraucht wird, die erste Sylbe gehörig accentuiren, damit das Ohr die eigentliche wahre prosaische Aussprache des Klangfußes empfinde.

- | | | |
|-----------------------------|--|---|
| 9) im Molosso | } auf der mittlern Sylbe, | { excelsi
honestas.
lugere.
fidelis. |
| 10) im Bacchio | | |
| 11) im Antibacchio | | |
| 12) im Amphibrachys | | |
| 13) im Dijambo | } sowohl auf der zweyten, als auf der vierten, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E. | |
| 14) im Epitrito dem dritten | | |

auf der zweyten Sylbe in amabili, und placabili, und auf der vierten in volubiles und indulgeant; hingegen sowohl auf der zweyten als vierten in den Wörtern: amoenitas, crudelitas, u. s. w.

- | | | |
|-----------------------------|--|--|
| 15) im Trochæo | } sowohl auf der ersten als dritten, nach Beschaffenheit der Lautbuchstaben, z. E. | |
| 16) im Dispondæo | | |
| 17) im Epitrito dem zweyten | | |
| 18) im Epitrito dem vierten | | |

auf der ersten in derelictus, deninciri, derelinquens und deuincire; auf der dritten in dimicare, interuertunt, dimicabunt und interuertit; hingegen sowohl auf der ersten als dritten in cantilena, oratores, permanebunt und adventare, nachdem es der Componist seiner Modulation am gemäßeſten findet.

- | | | |
|--|--------------------------|--|
| 19) im Pæon dem dritten | } auf der dritten Sylbe, | { alienus.
reculare.
resonabunt.
recumbentes. |
| 20) im Antispæsto | | |
| 21) im Jonico min. | | |
| 22) Epitrito dem ersten | | |
| 23) im Pæon dem vierten, sowohl auf der zweyten als vierten Sylbe, nachdem es der Lautbuchstabe erlaubt zc. celeritas. | | |

- 24) im Pæon dem zweyten }
 25) im Ionico maj. } auf der zweyten }
 26) im Proceleusmatico } Sylbe, }
 { potentia.
 { heroicus.
 { repetere.
- 27) im Pæon dem ersten auf der ersten oder zweyten Sylbe, nach Beschaffenheit des Vocalis, 3. E. auf der ersten in blandiloquus, laetitia; aber sowohl auf der ersten als zweyten in commonitat, mnemosynon &c. Eine Dehnung auf der zweyten Sylbe wird vermöge der prosaischen Aussprache gerechtfertigt.
- 28) im Choriambö auf der ersten oder vierten, auch wohl der prosaischen Aussprache zu Folge, auf der zweyten Sylbe, nach Beschaffenheit der lautbuchstaben, 3. E. auf der ersten oder vierten in cominuens; auf der vierten in militiae, mirifice; auf der zweyten oder vierten in digladians, u. s. w.

S. 38.

Zur Erläuterung vorübergehender Regeln und Anmerkungen folgen hier einige Exempel:

1) Exempel mit überschriebener prosodischen Quantität.

Deus, ignee fons animarum,
 Duo qui socians elementa,
 Vinum simul ac moribundum,
 Hominem, pater, effigiali &c.

Wenn die Pyrrichii: *Deus* und *duo*, aus der ersten und zweyten Zeile dieser anapästischen Verse, nach obigen Regeln, als Trochäen angesehen und behandelt werden: so klingt die erste Zeile, wie der deutsche Vers:

Durch dein künstlich und liebliches Singen,
 und die zweyte, wie:

Ährte Jugend strebe nach Sitten.

In der dritten Zeile wird der Spondaus *vinum* zum Trochäo; aus *simul ac* ein Dactylus, und aus *moribundum* ein Doppeltrochäus gemacht. Dann klingt dieser Vers, wie:

Unbetrüglische Waldsyrene.

Aus dem *Tribrachys hominem* in der vierten Zeile wird ein *Dactylus*, und aus dem *Pyrrichius pater* ein *Trochäus* gemacht. Dann wird dieser Vers gelesen, wie folgender Vers:

Ärtige Jugend, strebe nach Sitten.

Man merke, daß das Wort *hominem* für sich betrachtet wird, und nicht, wie das darauf folgende Wort mit einem *Milclauter* anfängt, und die letzte Sylbe lang macht. Eben so ist die Partikel *ac* in der dritten Zeile als ein bloßes einsylbiges Wort, das lang und kurz kann gebraucht werden; und nicht in der Position mit dem darauf folgenden Worte *moribundum* betrachtet werden. Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle an, und betrachte jedes Wort für sich, ob es lang oder kurz ist; ohne auf desselben zufällige Veränderung acht zu geben.

2) Exempel im trochäischen Metro.

Ite questus, ite planctus,
Debitae ite lacrumae;
Haec suprema dona magnis
Sacra sunt Manibus. Ende.

Ferte regiis cupressos,
Horridum decus, sepulcris;
Hac feram manu, fatasque
Imbribus rigabo falsis,
Pallidis ornabo fertis,
Languidas docens querelas. V. A.

Außer bey den Wörtern: *decus*, *feram*, *manu*, und *docens*, ist sonst die rhetorische Quantität in diesen schönen Versen mit dem poetischen vereint zu finden.

α) Das *horridum decus sepulcris* muß der Componist allhier in

Horridū | decus se | pulcris

verändern, d. i. in zween *Dactylos* und einen *Trochäum*. Alsdenn klinget dieser Vers, wie:

Nichtige Sorgen, entweicht.

Wie aus diesem, alsdenn dreyfüßigen Rhythmo, in der Musik wiederum vier Füße gemacht werden können, gehöret nicht in dieses Capitel.

β) Das

β) Das *Hac seram manu, satarque* muß in einen Amphibrachyn, Dactylum und Trochäum verändert werden, nämlich:

Hac seram manu satarque, wie der Vers:

Weicht, traurige Sorgen von hinnen.

γ) Das *Languidas docens querelas*, wird verwandelt in zween Dactylos und einen Trochäum, folgendergestalt:

Languidas docens querelas, so wie

Nichtige Sorgen, entweicht.

δ) Bey der Elision *debit' ite* muß man die vier Sylben in die fünf *de-bi-tae-i-te*, und folglich *debitae* in einen Dactylum verwandeln.

3) Exempel im jambischen Metro.

Heroa te supremus hostis

Expertus imperterritum,

Tremente dextra dum resoluit

Tua fila trux necessitas. Ende.

Sed temperare nunc dolori

Dum te, suum decus, requirit

Orbatus orbis, quis potest?

Nec hoc mihi datum negare;

Nec hoc tuo probrum triumpho;

Lugenda tantum nostra fors. V. 2.

ε) Der Vers: *Dum te, suum decus, requirit*, wird prosaisch entweder auf folgende Art in zween Trochäen, einen Dactylum, und Trochäum verändert:

Dum te | suum | decus re | quirir, wie
Deiner | uner | schöpflich | Töne!

oder wegen eines gewissen Nachdrucks auf *te*, in einen Jambum, Pyrrichium, Dactylum und Trochäum verändert, nämlich:

Dum | te suum | decus re | quirir, wie
ihr | traurigen | Sorgen ent | weicht

Obgleich der Pyrrichius hier ordentlich, und nicht, wie ein Trochäus, gebraucht wird: so werden dadurch dennoch nicht unsre obige Regeln umgestoßen; denn

denn von den beyden kurzen Sylben in *suum* ist die erste doch allezeit länger, als wie die zweyte, wie in der Musik bekannt ist. Es wird hievon anderswo mehr vorkommen.

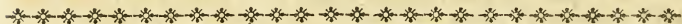
β) Der Vers: *nec hoc mihi datum negare*, wird eben wie der vorige das erste mal, nämlich in zween Trochäen, einen Dacylum und Trochäum verwandelt:

Nec hoc mihi datum negare, wie
Deiner unerschöpflichen Töne.

γ) Der Vers: *nec hoc tuo probrum triumpho* wird ebenfalls wie der vorige verwandelt:

Nec hoc tuo probrum triumpho, wie
Deiner unerschöpflichen Töne.

δ) *Tua fila trux necessitas*. Der Poet hat das zweysylbichte Wort *tua* durch eine Crasin allhier zusammen gezogen. Ob der Componist auch solches thun könne? Hievon an einem andern Orte.



Achtes Capitel.

Von dem, was man in der Composition eines italiänischen Singtexts, in Ansehung der Sprache, zu beobachten hat.

§. 1.

In der italiänischen Sprache hat man es mit keiner Prose, sondern mit Versen zu thun. Das erste, worauf man in selbigen Acht zu geben hat, ist die Anzahl der Sylben eines Verses; das andere das Tonmaaß der Sylben. Daß die Italiäner ihre Verse ordentlicher Weise nicht scandiren, ist schon eben gelegentlich gesagt worden. Doch kann man die meisten Arien davon ausnehmen.

§. 2.

Die Sylbenzahl eines Verses zu finden, muß man wissen, α) wie die Italiäner ihre Versarten einzurichten pflegen; β) wie sie in allen Versen und

und allezeit vermittelt der Elision zwei oder mehrere Sylben in eine zusammenziehen, und 7) wie sie mit den Diphthongen umgehen.

S. 3.

Die Versarten der Italiäner werden in größere und kleinere unterschieden.

Größere Versarten sind alle die über neun Sylben enthalten.

Kleinere Versarten sind alle die unter neun Sylben enthalten.

S. 4.

Zu dem Recitativ bedienet man sich ordentlicher Weise der eilf- und siebensylbichten weiblichen, und zu den Arien der vier- fünf- sechs- sieben- und achtsylbichten weiblichen und männlichen Verse. Wenn die neun- und zehnsylbichten zu Arien genommen werden: So geschieht solches bey herrschendem dactylischen Metro, damit der Rhythmus nicht größer werde, als von vier Füßen.

Anmerkung.

In einigen männlichen Versen pflegen öfters solche Wörter zum Ausgang genommen zu werden, die, nach Art des lateinischen oder deutschen Sylbenmaaßes betrachtet, in den dreyen letzten Sylben einen Dactylum machen, i. E.

Bramar di *perdere*
 Per troppo affetto,
 Parte dell' *anima*
 Nel caro oggetto,
 E' il duol più *barbaro*
 D'ogni dolor.

Dergleichen Verse nennen die Italiäner *versi scruccioli*, schlüpfrige Verse, und selbige sind ohne Zweifel in der Mitte eines Verses besser, als bey Cäsuren und Absätzen. Doch in zweysüßigen Versen gehen sie zur Noth am Ende an.

S. 5.

In den Versen, die den vierfachen Numerum übersteigen, wird zwar ebenfalls, wie in andern Sprachen, eine Art von Cäsur beobachtet; sie pflegt aber nicht so, wie etwan im Deutschen oder Französischen, ihre gewisse Bestimmung zur Singcomposition.

2)

stimmte

stimte Stelle zu haben, und ist übrigens bald männlich, bald weiblich,
1. C.

(1)

Cieco è l'ardir, | ove il periglio è certo.

(2)

Si ferbi libertà | co' nostri acciari.

Bey 1) fällt die Cäsur auf die vierte, und bey 2) auf die sechste Sylbe.
In beyden eilfsylbichten Versen ist sie männlich.

(3)

Mà non conviene | ora tentar gli estremi.

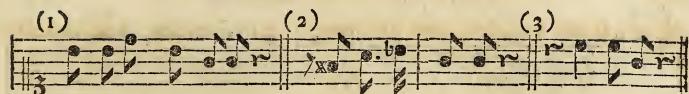
(4)

Generoso è il consiglio, | e di voi degno.

Bey 3) fällt die Cäsur auf die fünfte, und bey 4) auf die siebente Sylbe.
In beyden eilfsylbichten Versen ist sie weiblich. Man wird bemerken, daß
die weibliche Cäsur insgemein zwischen zwey Wörter fällt, welche in dem Verse
vermitteltst einer Elision zusammenhängen. Es geschieht folglich, daß bey der
Aufhebung dieser Elision bey der Cäsur, aus den elf Sylben des Verses ihrer
zwölf werden.

§. 6.

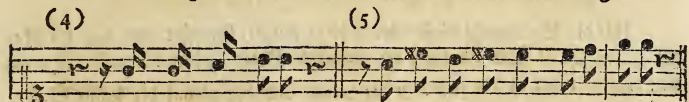
Es besteht aber die Elision darinnen, daß, wenn sich zwischen zweyen
Wörtern, am Ende des einen, und zum Anfange des andern, ein Paar Vo-
cales begegnen, man den vorhergehenden in die Sylbe des folgenden herüber-
zieht, und aus zweyen Sylben also eine macht. Wenn das folgende
Wort aus einem bloßen Vocal besteht, und selbiges wiederum zum Anfange
des folgenden Wortes einen Vocal hinter sich hat: So erstrecket sich die Eli-
sion über alle drey Wörter. Der Buchstabe *h* verhindert die Elision nicht,
und die Diphthongen sind sowohl der Elision fähig, als die einfachen Selbst-
lauter. Man sehe folgende Exempel, welche bald recitativisch, bald arienmä-
ßig sind, nachdem sie mir in die Hände gerathen. Die von der letztern Art
werden zum Unterschiede mit einem * bezeichnet. Uebrigens werden, ohnge-
achtet der Elision, alle Vocale von dem Sänger ausgesprochen. In Anse-
hung der Quantität ist zu merken, daß nur die letzte Sylbe allein, nicht
aber die vorhergehende, solche bey der Elision bestimmt.



(1) Pochi istanti aspetta.

(2) Il cor su i labbri

(3) Ah ingrata!

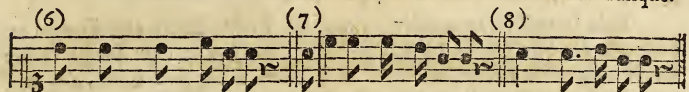


(4)

E il monte e il bosco.

(5)

Ei fa che Ciro è in vita dunque.



(6)

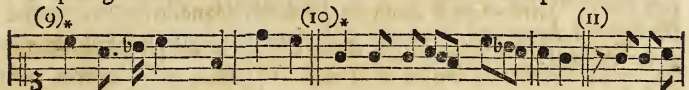
Sopra ogni uom mortale.

(7)

E là trarlo io volea.

(8)

L'empio è nel laccio.



(9)*

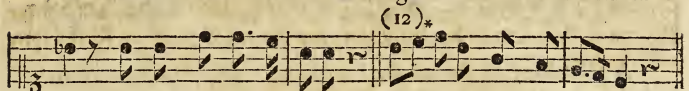
Della bellezza hò il vanto.

(10)*

Per un giudi- zio in- fano.

(11)

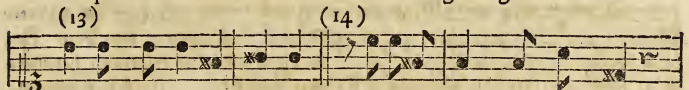
Mà tu di



(12)*

me più altera andar ne devi

Le regie figlie altere.



(13)

Queste quì impresse leggi.

(14)

A cui noto è il mio duol.

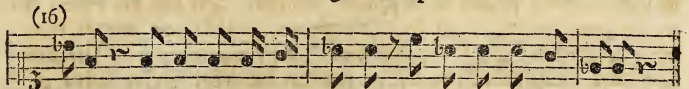


(15)

Tu corri intanti la tragedia a impedir.

(16)

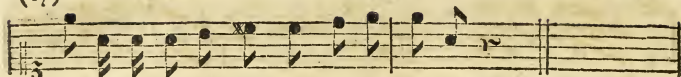
Se tutto a-



(16)

vrai le ricchezze del mondo, più averne ancor vor- rai.

(17)



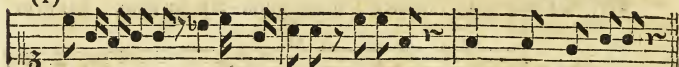
-Lungi da Italia il piè pria tragga Pirro.

Um die Sylbenzahl dieser Exempel zu finden, brauchet man nur die Noten zu zählen. Die zusammengestrichenen Noten gelten niemals mehr als eine einzige Note in der Singmusik.

§. 7.

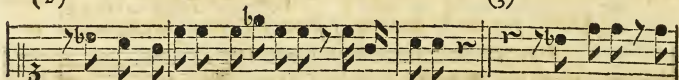
Kein Unterscheidungszeichen, es mag ein Punct, Colon, oder Comma ic. seyn, hebt bey dem Poeten die Elision auf. Wohl aber kann selbige in der Musik aufgehoben werden, und zwar nicht allein 1) bey einer Cäsar, (es mag solche durch eine Pause bemerkt werden oder nicht, und selbige mag ganz oder halb seyn;) 2) sondern auch, wenn die Deutlichkeit des Verstandes, oder der Nachdruck darunter litte, wenn eine Elision gemacht würde. Man sehe folgende Exempel:

(1)



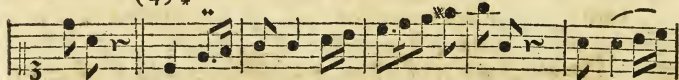
Ah Mitridate, ah che mi dici? Alceo dunque è il mio Ciro?

(2)



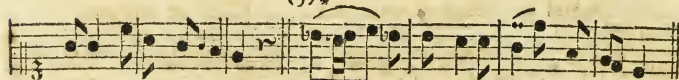
Qual più sincero testimonio à una Madre? Se parti e

(4) *



taci. So che presto ogn un - s'avvede, in qual -

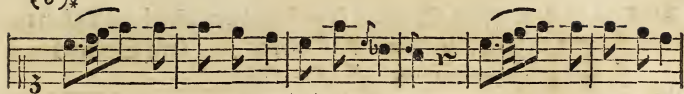
(5) *



petto annidi amore Che - ben spesso altrui - deride.

(6) *

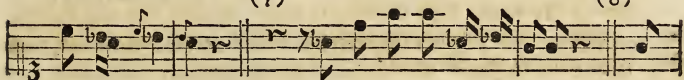
(6)*



Dam - mi, o sposa, un solo amplesso, dam - mi, o figlio un

(7)

(8)

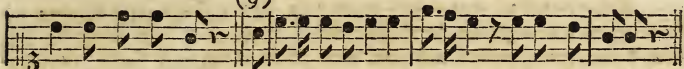


bacio folo.

Non tormentarmi, Alceo.

Al

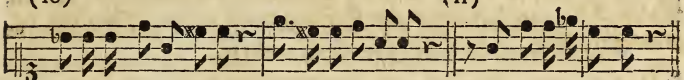
(9)



tempio, al tempio. Arpalice fin ora me amò, non la mia forte.

(10)

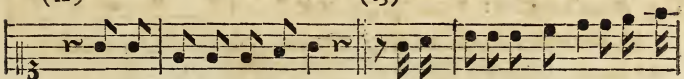
(II)



Ecco la destra mia, prendi la in pegno. Punirlo io voglio.

(12)

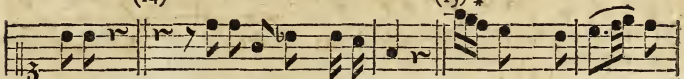
(13)



Altro premio io non vuò. Non è d'uomo il compor lite di-

(14)

(15) *

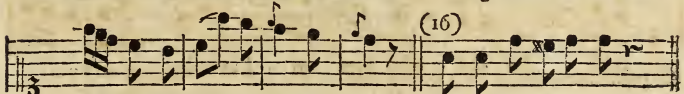


vina.

Fabricio uom confular.

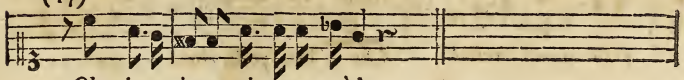
E gemme ed o - ri

(16)



a-vrai da me-a-vrai da me. E' di te indegno.

(17)



Oh impaziente giovane età!

Die Verse zu dem ersten Exempel stehn folgendermaassen bey'm Dichter:

Ah Mitridate, ah che mi dici? Alceo (eils Sylben)
Dunque è il mio Ciro.

Die zu dem zweyten: — — Qual più sincero

Testimonio à una Madre? — (sieben Sylben)
u. s. w.

In dem vierten und fünften Exempel sind nach *presto*, *petto* und *spesso* schwebende Einschnitte oder Aufhaltungen vorhanden. Man kann diese Fälle gewissermaassen betrachten, als:



Sò che presto &c. In qual petto che - ben spesso

In dem sechsten Exempel findet sich ebenfalls nach den Wörtern *spofo* und *figlio* ein Einschnitt von der vorigen Gattung; und das Wörtchen *un* macht allhier die Aufhebung der Elision nöthig.

In dem siebenten Exempel wird, einer deutlichere Declamation zu gefallen, das *mi* von *Alceo* getrennet. Man kann sich dieses Exempel folgendergestalt vorstellen:



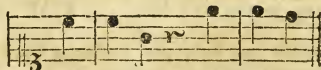
Non tormentarini, Alceo.

In dem fünfzehnten Exempel hat es mit dem *me-avrai*, eben die Verwandniß, als mit dem sechsten und siebenten Exempel.

Die übrigen Exempel werden leicht nach den vorigen zu beurtheilen seyn.

Anmerkung.

Bev der Aufhebung der Elision muß man keine nach der Grammatik zusammengehörige Wörter trennen, z. E.



Se penso a quel volto.

Man wird sich, bey diesem fehlerhaften Exempel, der von der Cäsur oben gegebenen Regeln erinnern.

§. 8.

Wegen der Diphthongen ist überhaupt zu merken, daß es zweyerley Gattungen derselben giebt: eine, die durchgehends von Rednern, Poeten und Componisten in einer Sylbe, und also unzertheilt gebraucht werden; eine andere, die gleichgültig sind, und von dem Redner zwar zertheilt, von dem Poeten aber, der Bequemlichkeit wegen, bald in einer Sylbe, bald in zweoen gebraucht werden, jenes in der Mitte eines Verses, dieses am Ende eines Verses. Der Musikus richtet sich meistens nach dem Poeten, doch auch öfters nach dem Redner, und kann nicht nur einen zertheilten Diphthongen vereinen, sondern auch einen unzertheilten wieder zerteilen, nachdem es die Beschaffenheit des folgenden Worts erheischt, und er eine gute und bequeme Stellung von Klangfüßen dadurch erhält. In zweifelhaften Fällen, und überhaupt allen denjenigen, die durch unsre Regeln, Ausnahmen und Anmerkungen nicht genugsam entschieden oder bestimmt sind, folget man am besten dem Poeten, weil selbiger seine Sprache, wenigstens besser als ein Ausländer, inne haben muß. Man sehe dabey zugleich auf die Abstammung eines Worts.

§. 9.

Diphthongen von der ersten Art, die beständig in einer Sylbe gebraucht werden, sie mögen am Ende, in der Mitte, oder zum Anfange eines Worts vorkommen, sind: *ia, ie, io* und *iu*, jedoch nur in folgenden Fällen:

- 1) Wenn der letzte Vocal einen Accent hat, als: *già, piè, più*. Dieses kann nur am Ende eines Worts geschehen.
- 2) Wenn der letzte Vocal lang ist, als: *fiato, abbiamo, temiamo*, und verkürzt: *abbiam, temiam*.
- 3) Wenn in eben der Sylbe annoch ein Consonans folget, als: *sembiante, bianco, biondo, fiamma*. Doch geschieht solches nur in Wörtern, die in der Sprache, woraus sie abstammen, an solchem Orte nur eine Sylbe enthalten; z. E. *sembiante* von dem französischen *semblant*; *bianco* von *blanc*; *biondo* von *blond*; *fiamma* vom lateinischen *flamma*, u. s. w.
- 4) Wenn beyde Vocales kurz sind, als: *biadume, Vetturia, dubbio, affedio, rabbia, invidia, eccidio, Arcadia, Arabia, cambio, Euforbio, nebbia, abbia, gloria, vessempio, odio, proprio, temerario*, u. s. w.

5) Wenn

- 5) Wenn ein *c, ch; g, gh; gl; t* anstatt *z; sc;* oder *z* anstatt *t* vor-
hergeht, z. E. abbracciare, chiamare, giacere, ghiaccio, figlia, gra-
tia anstatt grazia, sciegliere, divizie &c.

Hier folgen einige musikalische Exempel:

(1) (2) (3)

Ciro non vive più. Al tuo piè sen venne. Voi non siete

(4)

tanto crudeli. Il loco è pieno tutto d'insidie.

(5) (6)

Di biondo crin, di brune ciglia. Le furie mie.

(7) (8) (9)

Cecità temeraria. Empia follia! in odio agli Dei.

(10) (11)

Ti deggio, amico, il mio riposo. Nunzio del hè de i Numi.

(12) (13) (14)

Vieni, o Frigio pastore. Un figlio. Senza ingiustizia.

(15) (16) (17)

La giustizia vostra. Le mie sciagure. temiam.

(18) (19)

Propoli il cambio. Il cenno credè compiuto il Rè.

(20) (21)

Siam foli. Serbi memoria ancora.

Anmerkungen und Ausnahmen.

- 1) Wenn das t nicht als ein z, sondern hart ausgesprochen wird: So wird der Diphthongus getheilt, z. E. in tiörbä.
- 2) In den Wörtern lateinischer u. Abkunft, worinnen die beyden Vocales kurz sind, z. E. in giustizia, misericordia, pfliegte man zwar ehedessen den Diphthongum zu theilen, z. E.

(1) (2)* (3)*

Di mie vittorie. Ogni lor memori-a. D'alta giustizia.

Aber die heutigen Componisten brauchen selbigen in einer Sylbe. Die Poeten pflegen in ihren Versi sdruccioli nur aus Noth eine Ausenahme zu machen, um einen Dactylum zu bekommen, z. E.

Vi cantero le Nenie.

- 3) Wenn in der Mitte, oder zum Anfange eines aus einer fremden Sprache abstammenden Worts, auf den Diphthongum ein Consonans folgt, und in derselben fremden Sprache keine Zusammenziehung der beyden Vocalen Platz hat, z. E. in impazienza, trionfo, rialto, riardere, riufcir, Oriente; (dieses ist eine Ausnahme von der vorhergehenden 3. Anmerkung S. 9.) ingleichen, wenn das Wort von einem andern herstammet, worinnen der erste Vocal lang ist, ob selbiger gleich in dem abgestammten Worte kurz ist, z. E. armonioso von armonia; obliare von oblio; disio'o von disio; und wegen der Analogie odioso, glorioso, ingiurioso, und andere Wörter in o, (ob diese sonst gleich keinen ähnlichen Ursprung haben, indem in ihren

Anl. zur Singcomposition.

3

Stamm-

Stammwörtern beyde Vocale kurz sind, und in einer Sylbe gebraucht werden, als: odio, gloria, ingiuria, u. s. w.): So pfleget der Diphthongus allezeit von dem Dichter getheilet zu werden, und der Componist richtet sich nach selbigem. 3. E.

(1) Il figlio impaziente. (2) Impazienze mie. (3) Il
 (4) tuo trionfo istesso. (5) Non è riamato. Al
 (6) dolce suon d'armoni - osa avena. Il tuo pastore già del tutto obli-
 asti.

- 4) Es giebt noch verschiedene andre Wörter, worinnen der Diphthongus getheilt zu werden pflegt, z. E. Diana, fiata (mahl) u. s. w. Da sich hievon schwerlich gewisse allgemeine Regeln geben lassen: So thut der Musikus am besten, sich in dergleichen ungewissen Fällen allezeit nach dem Poeten zu richten. Wenn übrigens die Lehrer und Critici der italiänischen Sprachkunst über die Lehre der Diphthongen selbst bey weitem nicht einig sind, indem der eine einen Diphthongen in einer Sylbe braucht, ein anderer aber in zweyen; wenn bey allem diesen, aller Regeln und Ausnahmen ungeachtet, die Dichter willkürlich damit verfahren, nachdem sie ihre Bequemlichkeit dabey finden; und wenn der Sänger endlich auch in den Fällen, da der Diphthongus in einer Note von dem Componisten gebraucht wird, die beyden Laute desselben allezeit deutlich hören lassen muß: So kann man es wohl für keine musikalische Todsünde ansehen, wenn jemand, ohne durch das Exempel und Ansehen eines Componisten dazu berechtigt zu seyn, einen Diphthongum unzertheilt gebrauchen sollte; jedoch nicht leicht umgekehrt.

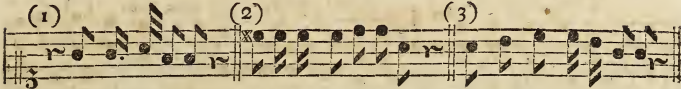
§. 10.

Wenn in den Diphthongen *ia, ie, io, iu*, der erste Vocal lang ist: So werden selbige gleichgültig, indem sie sowohl in einer, als zweyen Sylben gebraucht werden können. Sie gehören alsdenn zu den Diphthongen von der zweyten Gattung.

In zweyen Sylben werden sie bey Absätzen und Aufhaltungen; in einer in der Mitte, doch auch unterweilen bey Absätzen gebraucht. Wenn sie in einer Sylbe gebraucht werden, und am Ende eines Worts vorkommen: So kann solches sowohl kurz als lang geschehen, nach der Beschaffenheit des rhetorischen Sinns; oder grammatisch, nach der Beschaffenheit des folgenden Worts, z. E. lang, wenn ein drey sylbichtes Wort folgt, welches einen Amphibrachys macht; kurz, wenn ein Trochäus folgt, u. s. w. Hier folgen Exempel

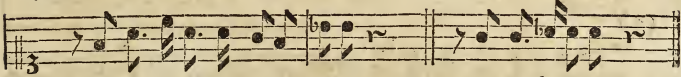
1) in zweyen Sylben.

(1) (2) (3)



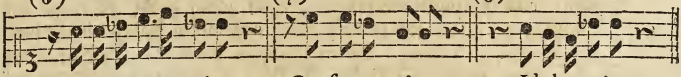
Empia follia. Qual la più Bella fia. Main non seppi ove fia.

(4) (5)



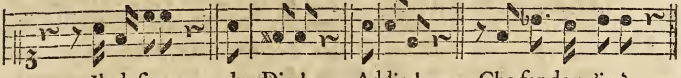
Chi mai si reo lo crede - ria? Perciò fuggia.

(6) (7) (8)



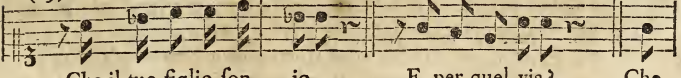
Impazienze mie. Conforto mio. Idolo mio.

(9) (10) (11) (12)



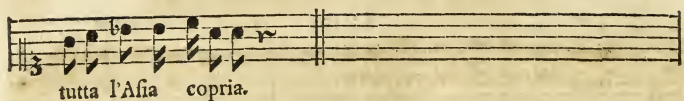
Il desio. oh Dio! Addio! Che far degg'io?

(13) (14) (15)

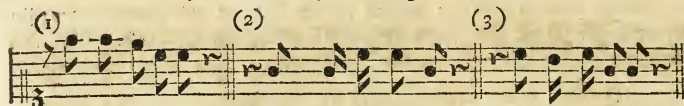


Che il tuo figlio son io. E per quel via? Che tutta

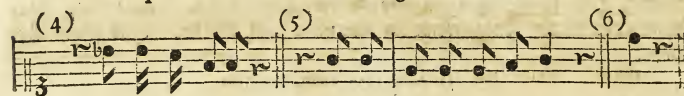
3 2



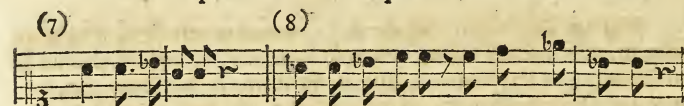
2) in einer Sylbe, lang und kurz.



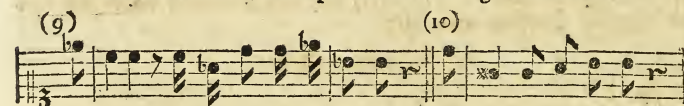
Il mio riposo. Sai che il mio figlio. Oh Dio! costui.



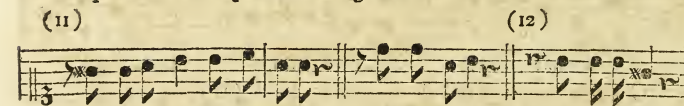
Temi ch'io parli. Altro premio io non vuol. Io?



Io l'ascol-tai. Sia pur nascosto in grembo a Giove.



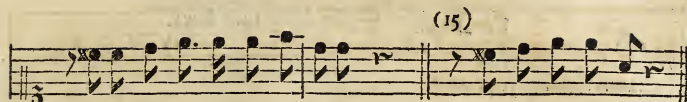
Impara che sia perdere un figlio. Il ciel ti fia fausto!



In breve qui fia Bircenna. Qual fia colei? Schiavi noi fiam.

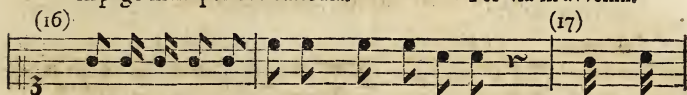


Mà fian care al tuo sen le sa-et-to. Questi guerrieri

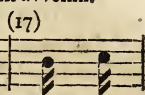


Arpago invia per tua custodia.

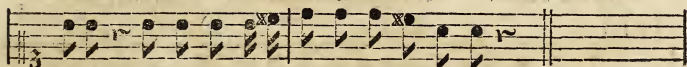
Per via m'avvenni.



Queste però farian men gravi, o figlia.



Le accor-

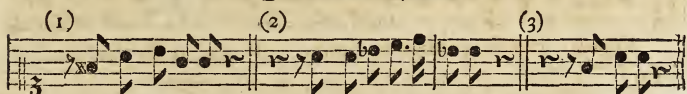


tezze delle tue ritrosie si fanno ancora.

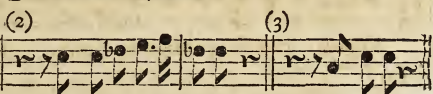
§. II.

Mit den Diphthongen: *ua, ue, ui, uo*, wenn der erste Vocal darinnen lang ist, ist es just wie mit *ia, ie, io* und *iu* beym 10. S. beschaffen, indem sie bey Absätzen und Einschnitten in zweyen Sylben; in der Mitte aber, wie wohl auch öfters bey Absätzen, in einer Sylbe, und zwar, nach Beschaffenheit des folgenden Worts *ic.*, bald kurz, bald lang gebraucht werden, wie man aus folgenden Exempeln sehen wird:

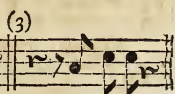
1) In zweyen Sylben.



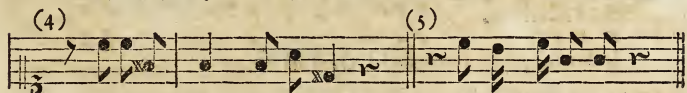
La Madre tua.



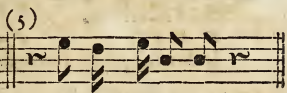
Dell'innocenza sua.



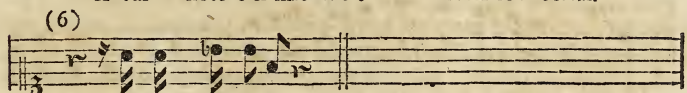
A cui.



A cui noto è il mio duol.



Oh Dio! costui.



corriamo a lui.

2) In einer Sylbe lang und kurz.

(1) (2) (3)

Seil tuo dolore. Se del tuo sdegno. Di cui stupirmi.

(4) (5) (6)

Le sue catene. E fuggir le sue braccia. A lui piacesti.

(7) (8)

Non è del figlio mio l'omicida costui. Dell'altrui cure.

(9)

Che oggetto tormentoso agli ochj miei costui di-venne?

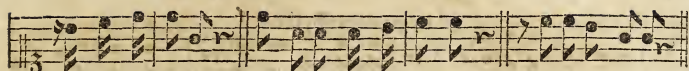
(10) * (11) *

Al tuo bel co-re, al tuo favo-re. Che-ben spesso al-

trui de-ri-de.

Anmerkungen.

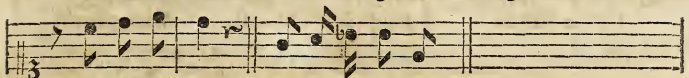
1) In Wörtern, wo das *u* im Schreiben theils zum Unterscheide dienet, theils von andern weggelassen wird; ingleichen wo der zweyte Vocal einen Accent hat; und endlich wenn ein *g* oder *q* vor dem *u* vorhergeht, werden vorhergehende Diphthongen allezeit in einer Sylbe gebraucht, z. E. *luogo*, *fuoco*, *fuori*, *suono*, *nuovo* &c. *può*, *vuò* &c. *guerra*, *quadagno*, *questo* &c. *Sie* her gehört auch *uomo*, *uom*, &c.



I nuovi effèmpi. Senza te fuor di Roma. Arpago tacque.

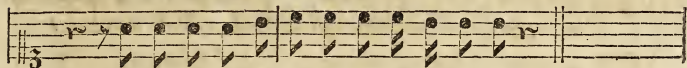


Io non vuò. Chi vincitor ti segua. A far guerra con voi.



Qual teco è l'uom. Prima fu d'uopo.

2) Wenn sich das Wort mit zweien kurzen Vocalen enbigt: So pfelet der Diphthongus in den Versi sdruccioli von dem Poeten am Ende des Verses getrennet zu werden, z. E. in redarguo, ambiguo, assiduo, &c. In der Musik bleibt er unzertheilt, z. E.



A lei d'affi- dui pianti corron le gote.

3) Wenn der zweyte Vocal lang ist, besonders in Wörtern fremder Abkunft, so wird der Diphthongus zertheilet, z. E. in virtuoso, suntuoso, impetuoso, Lituania &c. ruina &c.



Che impe-tu-oso è queſto Ruina.

§. 12.

Mit den Diphthongen *ai, ao, ea, ei, eo, oe* und *oi*, wenn der erste Vocal darinnen lang ist, ist es eben wie mit *ia, ie, io* und *iu* bey §. 10. und *ua, ue, ui* und *uo*, bey §. 11. beschaffen, indem sie bey Absätzen und Aufhaltungen in zweyen; in der Mitte aber, wiewohl auch manchesmal bey Absätzen in einer Sylbe, und zwar bald kurz, bald lang gebraucht werden, nachdem es der grammatische Zusammenhang in Ansehung des folgenden Wortes, oder der rhetorische Ausdruck, erfordert. Man sehe folgende Exempel:

1) in zweien Sylben.

(1) (2) (3)

Ubbidito farai. Sorgi; che fai? Permetti ormai.

(4) (5) (6) (7)*

Jo l'ascoltai. Che intendo mai! Agelao. A-

(8) (9)

ma - ti ra - i. E là trarlo io volea. Anima rea.

(10)* (11)

Ben do-vean in cielo i Nu-mi. In quanto in

(12)

lor si muove e crea. Se il tuo dolore pietà non mi facea.

(13) (14) (15)

Eterni Dei! Sei. Ciro, o non sei. Il figlio Alceo.

(16) (17) (18)

Proprio trofeo. Mà da un Ero e. Più d'un E - ro - e.

(19) (20)

Più d'un E ro - i - na. Germe di tanti Eroi.

(1)

(2)

(3)*

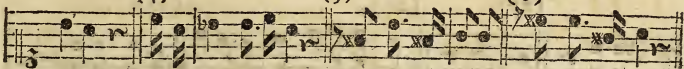


Sai che il mio figlio. Sai fin ora, o non sai. vedrai fra

(4)

(5)

(6)

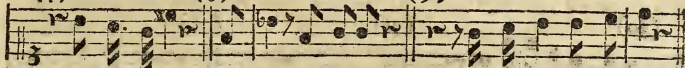


poco. Dove mai troverò? Che mai t'arresta? Signor, non vai?

(7)

(8)

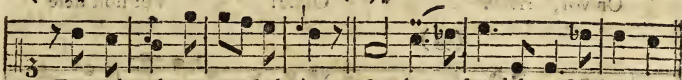
(9)



Grande farai. Che fai? che pensi? Il vedrai pria d'ognun.

(10)*

(11)*



Fai col alma tua bel-tà. Già l'i - dea del giusto scempio.

(12)

(13)

(14)



Parea che avesse. Il dovea te presente. Dovea pensar.

(15)

(16)

(17)



Volea costui. Un nemico che sia degno di lei. In error fei.

(18)

(19)*

(20)



Oh Dei pietosi! Sei la gioja. Ei fa il mio fallo.

(21)

(22)

(23)*



Non saprei dubitar. Di non spiegar mi a lei. Bei lumi.

(24) (25) (26)

Qual fia colei? Alceo lo dice. Chimai si reo lo crede-

(27) (28)* (29)

ria? Oh Dei! Giudice di noi degno. Schiavi noi fiam.

(30) (31) (32)

Or voi, rivali. Oimè! Voi non fiete

(33)

tanto crudeli. Ma vien da lungi Mandane a noi.

(34)* (35)

Mà poi se cangia aspet - to. D'un eroi-ca virtù.

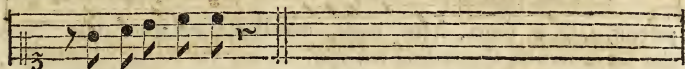
Anmerkungen.

1) Wenn der zweyte Vocal lang ist: So wird der Diphthongus zertheilet, als: beato, reale, disleale, teatro, poeta, aita. Nimm aus Paolo, welches Wort in zweyen Sylben ausgesprochen wird.

(1) (2)

Aita. Corona real.

2) Wenn beyde Vocales kurz sind: So bleibt der Diphthongus unzertheilet, zum Exempel:



Feminea pompa.

§. 13.

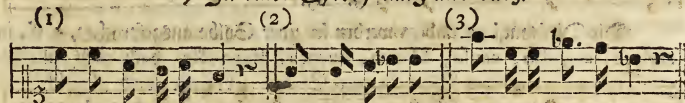
Mit dem Diphthongo *eo* hat es eben die Bewandniß, als mit den vorhergehenden bey §. 10. 11. 12. Der Diphthongus *ii* wird heutiges Tages durch ein *j* geschrieben, und allezeit in einer Sylbe, bald kurz, bald lang gebraucht, nach Beschaffenheit der Umstände. Man sehe folgende Exempel:

1) In zweoen Sylben.



Fra le maggiori Dec. Il figlio mio vendicato esser dee.

2) In einer Sylbe, lang und kurz.



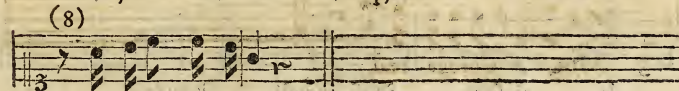
Certo il fatto esser dee. Dee Mitridate. Veggo le Dee venir.



I dubbj miei. Perchè cambj color? Se mentii.



Udj da lui. Compj di Giove il cenno.



Del disegno avertii.

§. 14.

Der Diphthongus *ae* wird in der Mitte und zum Anfange eines Wortes zertheilt, z. E. in *faetta*, *Aere*, *paese*, *maestà* &c. am Ende eines Wortes aber hat es eben die Verwandniß mit ihm, wie mit den vorigen Diphthongen, da er bald in einer, bald in zweyen Sylben gebraucht wird, und sowohl kurz als lang, z. E. in *trae*.

(1)* (2)

Con ma - età. Onde traete l'origine vetusta.

(3)*

Mà fian care al tuo sen le faette.

§. 15.

Die Diphthongi *au* und *eu* werden in einer Sylbe ausgesprochen, z. E. in *audace*, *augusto*, *causa*, *Mauro*, *aurora*, *Euro* &c. doch nicht allezeit, z. E. in *paura*, welches Wort in drey Sylben gebraucht wird, obgleich sonst *pau* in *pauroso* von den Dichtern unzertheilt gebraucht zu werden pflegt, z. E.

A lamentar mi fa pauroso e lento. (eils Sylben)

Man richtet sich in zweifelhaften Fällen am sichersten nach dem Poeten. Hier folgen einige musikalische Exempel:

(1)* (2)* (3)*

Un pastorello audace. D'ogni aura il fufurrar. In domar le au-

(4)* (5)

da - ci fiere. Sposi augusti. Paura.

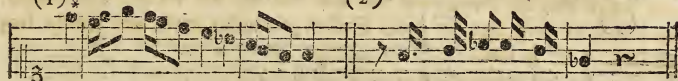
§. 16.

Der Diphthongus *oa* wird zertheilt gebraucht, z. E. *foave*,

Al lato appende la foave lira.

(1) *

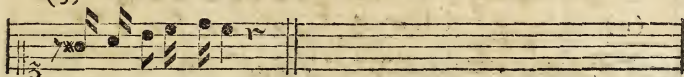
(2)



Soa - ve venticel - lo.

Quel foave languor.

(3)



un foave parlar.

§. 17.

Außer vorher erklärten Diphthongen giebt es annoch Triphthongen in der italiänischen Sprache, z. E. *iei, uei, uai, uie, uoi* &c. diese werden wie die gleichgültigen Diphthongen, worinnen der erste Vocal lang ist, behandelt, bey Absätzen in zweyen, und in der Mitte in einer Sylbe, kurz und lang, nachdem es die Umstände geben. Das *aea* ist das verkürzte Imperfectum von *aeva*, und wird am besten in der Musik zweysylbigt gebraucht. Von den Diphthongen sehe man folgende Exempel:

1) In zweyen Sylben.

(1)

(2)

(3)



I dubbj miei.

Rassicurarti vuoi.

A detti tuoi.

2) In einer Sylbe, lang und kurz.

(1)

(2)

(3)



Come vuoi.

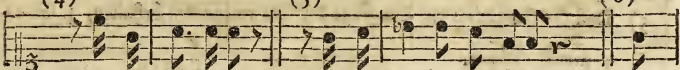
Se vuoi salvo il tuo Ciro.

Se puoi fidarti.

(4)

(5)

(6)



Se puoi credermi.

Del più reo de' miei servi.

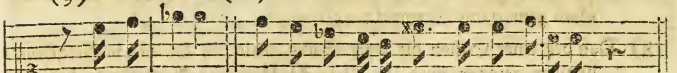
A miei

(7) (8)



miei custodi parlò. In quai teneri eccessi. A' quai preside.

(9) (10)



I tuoi torti. Tutti gli ordini suoi cambiò natura.

(11) (12)*



I suoi gesti. In quei che lusingo.

§. 18.

Wir kommen auf das Tonmaaß der Sylben. Hier ist überhaupt zu merken:

- 1) Daß eine Position eine Sylbe lang macht, z. E. amāno, godendo.
- 2) Daß, wenn zwei Positionen auf einander folgen, meistens die erste kurz, und die andere lang ist, als: affatto, rincrescere.
- 3) Daß die zusammengesetzten Wörter die Quantität der einfachen behalten, z. E. lecito, illecito; animato, inanimato; trovo, ritrovo &c.
- 4) Daß jede Sylbe, die einen Accent über sich hat, lang ist. Es wird aber ordentlicher Weise keine andere Sylbe, als die letzte damit bezeichnet, z. E. brando, (dritte Person des Präter.) bramerò.

In Lexicis, Grammatiken und andern Hülfsbüchern zur Erlernung der Sprache, behält man nur die Gewohnheit bey, zum Behuf der Anfänger, auch die zweite oder dritte Sylbe vor der letzten, wenn selbige den Ton haben, mit einem Tonzeichen zu bemerken. Diese Bücher sind in allen Fällen, zu welchen gegenwärtige Regeln nicht hinreichen, um Rath zu fragen.

- 5) Daß die Feminina die Tongröße der Masculinorum behalten, z. E. cadūca, cadūca.

6) Daß

- 6) Daß der Pluralis die Longröße des Singularis behält, z. E. *radice*, *radici*; *semplice*, *semplici*.
- 7) Daß eine Sylbe darum nicht lang wird, wenn gleich ein Diphthongus in selbiger unzertheilt lang ausgesprochen wird. Hievon sind vorhin schon genugsame Exempel vorgekommen.
- 8) Daß bey einer Elision die letzte Sylbe allein, in die die vorhergehende herüber gezogen wird, in Betracht kommt. Auch hievon hat man schon oben Exempel gesehen.

§. 19.

Die einsylbichten Wörter werden gleichgültig gebraucht, so wie in allen andern Sprachen. Doch sind natürlicher Weise lang, ob sie schon, des Zusammenhanges wegen, oft kurz gebraucht werden.

- 1) Die von zweysylbichten Wörtern, welche den Ton auf der vorletzten haben, vermittelt der Stufung einsylbicht werdenden Wörter, z. E. *cor* für *core*.
- 2) Die accentuirten einsylbichten Wörter, z. E.
fe, die Treue, zum Unterscheid von *fe*, er that.
vo, ich will, — — — *vo*, ich gehe.
trà für *trae*, er ziehet — — *tra*, zwischen unter.
là, dort — — — *la*, die (ein Artikel).
piè, *più*, *ciò*, *può*, *giù*, u. s. w.

§. 20.

Die Quantität der zweysylbichten Wörter ist leicht zu erkennen, weil selbige entweder einen geschriebenen Accent mit sich führen, oder nicht. Im ersten Falle ist die damit beschwerte Sylbe lang, z. E. *virtù*, *farà*. Es wird aber auf keine andere, als die zweyte Sylbe, ein Accent gesetzt. Sobald selbige also keinen hat: So findet der zweyte Fall Statt, wo die erste Sylbe den Ton hat, z. E. *amo*, *core*.

Anmerkung.

Von dem letzten Falle sind alle, vermittelt der Stufung, aus einem dreysylbichten entstandnen zweysylbichten Wörter auszunehmen, welche keinen geschriebnen Accent mit sich führen, und doch den Ton auf der letzten Sylbe haben, z. E. *amôr*, für *amore*; *amâr*, für *amare*. Hieher gehören auch die
 aus

aus einem viersylbichten entstandnen dreyßylbichten Wörter, z. E. orator, für oratore, meritar für meritare, u. s. w. wo allenthalben der Ton auf der letzten Sylbe ist.

§. 21.

Wir gehen zu den drey- und mehrsylbichten Wörtern fort, worinnen der Accent entweder auf der penultima oder antepenultima ist, wofern die letzte Sylbe kein Tonzeichen über sich hat, z. E. crudelità. Wir sind verbunden, die Lehre davon in zween Absätze zu vertheilen.

Erster Absatz.

Von der Quantität der Zeitwörter.

§. 22.

Alle Infinitivi der Zeitwörter gehen entweder auf *are*, *ere* oder *ire* aus. Die in *are* und *ire* haben durchgehends den Accent auf der penultima, als amare, dormire.

Die in *ere* haben den Accent auf der antepenultima, als *essere*, *vendere*, *rispondere*, u. s. w.

Die Wörter in *ere*, welche hievon ausgenommen werden, und den Accent in penultima haben, z. E. *avere*, *cadere*, u. s. w. findet man in allen Grammatiken verzeichnet.

§. 23.

In der Conjugation der Zeitwörter ist der Ton

(1) auf der letzten Sylbe

a) in der dritten Person Singularis des Perfecti Simplicis, als: *amò*, *credè*, *fentì*. Einige Verba irregularia leiden eine Ausnahme, z. E. *fece*, *fette*, *seppe*, *dissè*, *venne*, u. s. w. Hieher gehört auch *ebbe* von *avere*. Doch diese gehören ja zu den zweysylbichten Wörtern. Da die Verba irregularia in allen Grammatiken stehn, so übergehen wir solche. In verschiedenen Verbis, regularibus und irregularibus, wird diese dritte Person auch auf mehrerley Art gebildet, z. E. *credè* und *credette*; *diè*, *dette* und *diede*; *potè*, *potette*, u. s. w.

B) in der ersten und dritten Person Singularis des Futuri Indicativi, z. E. *avrò*, *avrà*; *crederò*, *crederà* &c.

(2) auf der penultima

a) im Präsente Indicativi und Conjunctivi, im ganzen Singulari, und den beyden ersten Personen des Pluralis, z. E.

amo	credo	fento	ami,	abbia
ami	credi	fenti	—	—
ama	crede	fente	—	—
amiamo	crediamo	sentiamo	amiamo	abbiamo
amate	credete	sentite	amate	abbiate

Die Composita behalten die Quantität der Simplicium, z. E.

ancido, circoncido, decido, incido, recido, uccido, succido, &c.
 reprimo, opprimo, imprimo, esprimo, deprimio, comprimio,
 esimo, redimo, concedo, dirigo, discuto, divido,
 esigo, negligo, preparo, assido, acceco, accade, arrogo, u. s. w.

Alle diese Wörter haben den Accent in penultima, und müssen nicht nach der lateinischen Quantität beurtheilet werden. Man muß die aus dreyen und mehrern Sylben bestehende Verba simplicia und deren Composita, damit nicht vermischen. Diese haben den Accent in dem ganzen Singulari in antepenultima, z. E.

merito,	necessito
meriti,	necessiti
merita,	necessita.

3) im Imperfecto Indicativi und Optativi im ganzen Singulari, und den beyden ersten Personen des Pluralis, z. E.

amāvo	amerei
amāvi	amereffi
amāva	amerebbe
amavāmo *)	ameremmo
amavāte *)	amereffe.

*) Auf diese Weise setzen die Römer den Accent im Plurali; hingegen die Toskaner legen selbigen in antepenultimam, und sagen

amavāmo

amavāte.

Aber die Aussprache der Römer ist besser in der Musik.

7) im Präterito Simplici Indicativi in den beyden ersten Personen des Singularis und Pluralis, als:

Anl. zur Singcomposition.

B b

amai

amai	fentii (fentj)
amasti	fentisti
amammo	fentimmo
amaste	fentiste.

δ) im Futuro Indicativi, in der zweyten Person Singularis, und im ganzen Plurali, als:

amerai	
ameremo	
amerete	
ameranno.	

ε) in folgenden Temporibus und Personen des Imperativi:

ama	abbi	fii
ami	abbia	fia
amiamo	abbiamo	fiamo
amate	abbiate	fiate

ζ) im Imperfecto Coniunctivi im ganzen Singulari und der zweyten Person Pluralis:

avessi	amassi
avessi	amassi
aveste	amaste
aveste.	amaste.

η) Im Infinitivo:

— amare,
credendo, amando,
creduto, amato.

Von den Zeitwörtern in *ere*, die hievon ausgenommen werden, siehe zurück den §. 21.

(3) Auf der antepenultima ist der Ton

α) auf der dritten Pluralis im Präsente Indicativi und Coniunctivi, als:

amano, amino.

Wenn diese Person zweysylbig ist, so ist der Accent in penultima, als: sono, fanno. Siehe die 1. Anmerkung.

β) auf der dritten Pluralis im Imperfecto Præsents und Optativi, als:

ama-

amavāno;

amerebbēro.

γ) auf der dritten Pluralis des Perfecti simplicis Indicativi, als:

amarōno;

ebbero.

δ) im Imperativo auf folgender Person:

abbiano, amino, credano, sentono.

ε) im Imperfecto Coniunctivi in der ersten und dritten Pluralis:

credessimo

amassimo,

credessero.

amassero.

1. Anmerkung (zu α).

Einige vielsylbichte Wörter haben in der dritten Pluralis im Präsente, wegen ihrer Abkunft, auf eine gar außerordentliche Art den Accent auf der vierten Sylbe vor der letztern, z. E. *accommodano*, *significano*, *desiderano*, *sollēcitano* &c. Um diese Wörter zur musikalischen Aussprache geschikt zu machen, schneidet man ihnen den Vocal am Ende ab, und spricht: *accommodān*, *partēcipān* &c.

2. Anmerkung.

Die Partikeln, die man hinten an die Zeitwörter hānget, verändern nichts in der Quantität, z. E. *Scrivēmi*; *tēmēvāmi*; *inviāndālo*; *uccidēro*; *crēdermi*; u. s. w.

Zweyter Absatz.

Von der Quantität der Nenn- und Beywörter.

§. 24.

Mit der Quantität der Nenn- und Beywörter sehet es mehr Schwierigkeit, als mit den Zeitwörtern. Hier sind die nöthigsten Regeln davon. Um selbige gehörig zu gebrauchen, muß man allezeit auf den vorletzten Buchstaben der Wörter Acht haben, und solchen in folgendem Alphabethe suchen. Z. E. man will die Quantität von dem Worte *Barnaba* wissen. Da der vorletzte Buchstabe ein *b* ist: So suchet man den Buchstaben *B* im Alphabethe auf. Ich folge meistens dem *Placardi*, aber nicht allezeit, wie eine Vergleichung lehren wird.

A.

Die Wörter, worinnen dieser Buchstabe der vorletzte ist, haben penultima lang, als: Agelao, Dorilao.

B.

Die Wörter, worinnen dieser Buchstabe der vorletzte ist, haben den Accent in antepenultima, als: Hecuba, celibe, reprobo.

C.

In Wörtern, die zum vorletzten Buchstaben ein c haben, ist der Ton in antepenultima, als: musica, semplice, bellico, pontefice &c. Hieher gehören verschiedene aus dem Griechischen abstammende Nomina propria, z. E. Arpalice.

Ausnahmen von Wörtern, die den Accent in penultima haben.

in ca.		in ce.	in co.		
Arciduca	manteca	anice	amico	imbriaco	pampaluco
biblioteca	molica	appendice	antico	intrico	pappafico
fatica	ortica	Beatrice	aprico	lombrico	Polaco
festuca	pagliuca	Bernice	beccafico	Lampfaco	pudico
filuca, oder	passinaca	colonice	bifolco	Ludovico	sambuco
feluca	rubrica	Fenice	caduco	mendico	sommaco
lattuca	tartaruca	morice	capifuoco	mammaluco	umbilico
lettica	teriacca	narice	ciriaco	nemico	ubbriaco
lorica	verruca	pendice	dappoco	opaco	Ulderico
lumaca	vesica &c.	tamerice	Enrico	orichico	&c.
		vernice &c.			

Anmerkung.

Hieher gehören 1) alle Namen von dem Stande der Weiber in ice, als meretrice, genitrice, ingannatrice &c.

2) Alle Namen aus dem lateinischen in ax, ix, ox, besonders die, welche im Singulari den Ton in penultima haben, als: audace, felice, feroce, cervice, cornice, coturnice, Fenice, matrice, pernice, radice, veloce &c.

D.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein d ist, haben den Ton in antepenultima, z. E. pleiada, consolida, Arcado, provido, Licida &c.

Ausnahmen von Wörtern, wo der Ton in penultima ist.

in da.	in de.	in do.
Arreda	Alcide	Belgrado
canicida	custode	congado
contrada	Diomede	contado
disfida	Erode	corredo (Equippage)
fratricida	Erede	corrado
lampreda	Davide	Cupido (Liebesgott)
omicida	Ganimede	(cupido, begierig, hat den Ton in antipenultima)
parenticida	mercede	Goffredo
parricida	Nicomede	ignudo
ruggiada	palude	parentado
squassacoda	Tancrede	Toledo
&c.	trepiede &c.	Zendado &c.

Hieher gehören annoch alle, mit dem Zufaze *de*, von den Poeten formirte Wörter, als *virtude*, für *vertù*; *pietade*, für *pietà*, &c.

E.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *e* ist, haben den Ton in penultima, z. E. *Antea*, *Morfea*, *Proteo* &c. *Cefarea* (eine Stadt dieses Namens).

Ausnahme von Wörtern, wo der Ton in antipenultima ist.

aculeo	collataneo	purpurgo
Berea	empireo	tartareo
Cefarea (kaiserlich)	etereo	temporaneo
Ceruleo	linea	contemporaneo
coetaneo	mediterraneo	&c. &c.

Hieher gehören annoch alle von Nennwörtern entstandene Beywörter, als: *ferreo*, *marinoreo*, *venereo* &c. Die Wörter *Teseo* und *Timoteo* werden am besten mit dem Tone auf der antepenultima ausgesprochen.

F.

In Wörtern, deren vorletzter Buchstabe ein *f* ist, liegt der Accent in antepenultima, z. E. *filosofo*. Nimm aus: *Martuso*, *Paraso*, *Tartuso*, die den Ton in penultima haben.

G.

Wörter, deren vorletzter Buchstabe ein *g* ist, haben den Ton in antepenultima, z. E. *filologo*.

Ausnahme von Wörtern, die den Ton in penultima haben.

in <i>aga, ago.</i>	<i>ega, ego.</i>	<i>iga, igi, igo.</i>	<i>oga, uga.</i>
Areopago	bottega	castigo	sanguisuga
Gonzaga	collega	Dionigi	finagoga &c.
lupaga	impiego	intrigo	
pedagogo	ripiego	lettiga, ca	
presago	sollegio &c.	Luigi	
selvago &c.		origo	
		Parigi &c.	

congrega und *proroga* haben die penultimam gleichgültig.

I.

Wenn das *i* der vorletzte Buchstabe eines Worts ist: So macht es mit dem darauf folgenden Vocal entweder nur eine einzige Sylbe aus, oder nicht. In dem ersten Falle ist es kurz, z. E. *beneficio, desiderio, propizio, solitario, Demetrio* &c. In dem andern Falle ist es lang, z. E. *cortesia*. Man sehe folgendes Verzeichniß von den zum letztern Falle gehörigen Wörtern.

Albagia	Bigamia	Etimologia	Ipocrisia	Monarchia
Analogia	Brio	Eucaristia	Lebbrosia	Natio
Anagogia	Bugia	Fantasia	Leggio	Negromanzia
Anania	Calpestio	Fellonia	Liscia, lescia	Normandia
Anarchia	Carestia	Filosofia	Litanie	Notomia
Anfania	Castellania	Fisionomia	Litargia, letar-	Oblio, ublio
Anfibologia	Codardia	Fio	gia	Omilia
Agonia	Chiromanzia	Frenesia	Liturgia	Ortografia
Antipatia	Chironia	Follia	Lombardia	Paralisia
Apologia	Chirurgia	Gagliardia	Lucia	Pavia
Aristocrazia	Compagnia	Genia	Magia	Pazzia
Armonia	Cortesia	Gelosia	Malacchia	Pestio
Arpia	Cronologia	Gengia	Malatia	Peripezia
Astronomia	Dio, iddio	Genealogia	Malia	Picardia
Astrologia.	Democrazia	Gerarchia	Malvasia, oder	Pio. (<i>empio</i> ist
Badia, abbazia,	Diafonia	Geremia	Malvagia	kurz.)
Balia (Ansehen,	Desio	Golia	Malinconia	Piromanzia
Gewalt)	Economia	Idromanzia	Mattia	Poesia
Baronia	Elia	Ironia	Melodia	Polizia
Bastia	Elegia	Idropisia	Mercanzia	Prigionia
Befania, Epi-	Energia	Infigardia	Messia	Profodia
fania,	Eresia	Io	Mio	Qualisia

Restio

Restio	Sagressia oder Simonia	Stantio	Vallonia
Rio	Sagristia Simpatia	Teologia	Via
Ritrosia	Schiranzia oder Sinfonia	Tipografia	Villania
Romania	Schinanzia. Sodomia	Tirannia	Zacchia
Rosolia	Schiavonia Sofia	Tobia	Zio, u. s. w.
Saettia	Scoppietto Spia	Turchia	

Mormorio, Geräusch, ist gleichgültig; aber besser lang. Zu den Wörtern, die ein langes *i* haben, gehören annoch alle in *ria* sich endigende, z. E. *allegria*, *Idolatria*, *osteria*. Nimm aus:

α) Alle von kurzen Masculinis, entstehenden Feminina, z. E. *Vittoria*, *Fulminatoria* &c.

β) Die folgenden Wörter:

Adria	Curia	Industria	Miseria
Anguria	Doria	Ingiuria	Mitria
Aria	Feria	Istria	Penuria
Arteria	Fimbria	Lusuria	Piria
Baldoria	Furia	Mandria	Stiria
Boria	Gloria	Materia	Storia &c.
Calabria	Idria	Memoria	

L.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *l* ist, haben den Accent in *antepenultima*, z. E. *docile*, *difficile*, *cumulo*, *calculo*, *abitevole*, *volubile*, *mobile*, *idolo*, *agricola*, *aquila* &c. ingleichen die meisten aus dem Griechischen abstammenden *Nomina propria*, z. E. *Temistocle*, *Megacle*, *Neocle* &c.

Ausnahmen, wo der Accent in *penultima* ist:

Acquamele	Cautela	Palude	Soggolo
Araceli	Corrottela	Parallelo	Sofamele
Afilo	Crudele	Parentela	Tordela
Bestiola	Cuculo	Parola	Vangelo,
Camelo	Fedele	Pirollo	Varola oder Verola
Candela	Idromele	Querela	Viola
Caprarola	Loquela	Raffaele	Vitriolo &c.
Carmelo	Michele	Segala (einige machen die	
Carola	Osimele	Sequela penult. kurz.)	

Noch

Noch haben den Accent in penultima.

- 1) Die auf *ale* ausgehenden Wörter, zumahl die aus dem Lateinischen in *alis* abstammen, als: Canale, funerale, guanciaie &c. Nimm aus: Annibale, Asdrubale, wo die penultima kurz ist.
- 2) Die vor der Endsyllbe ein *uo* haben, als: figliuolo, Romagnuolo &c.
- 3) Die aus dem Lateinischen in *ilis* und *ile*, mit einem langen *i*, entstanden, oder darnach gebildeten Wörter, z. E. Aprile, gentile, vedovile, ovile, cortile, focile, maschile, porcile, pecorile, fenile, atrabile, sottile, Vescovile, u. s. w.
- 4) Die in *illa*, als anguilla.

M.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *m* ist, haben den Accent in antepenultima, z. E. lacrima, balsamo, ottimo, dottissimo &c.

Ausnahme, wo penultima lang ist.

Adamo	Estremo	Richiamo
Abramo	Guaime	Sopranome
Cinamomo	Idioma	Stratagemma
Cognome	Madama	Sublime
Concime	Poema	Supremo &c.
Diadema	Problema	

ingleichen die auf *ame* und *ume* ausgehenden Wörter, z. E. albume, bestiaime, acume, bitume &c.

N.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *n* ist, haben den Ton in penultima, z. E. caravana, bellino, balcone, Agostino, gallina, lontano &c.

Ausnahme, wo der Accent in antepenultima ist.

Abrotano	argine	Daino	Esamine	giovane, gio-
abruftino, ar-	afino	Diacono	Femina	vine,
bustino	canone	Diafano	Frassino	gommena, go-
acino	carmine	Diogene	Fulmine	mona
Amazona	carpine	Ebbeno	ganfano	integina
antifona	cofano	Egolino	gemino	Lacedemone
argano	cristofano	Elleno	germine	Lampana
				lesina

lesina	Orfano	platina	rodano	trapano
Libano	Organo	platano	Rimini	timpano
limosina	Origano	poligono	Satana	Traino
Macina	Origano	polesine	Staggina	Traina
Macchina	Pagina	pristino	Stagona	Turbine
Mangano	Pampano	prodano	Stefano	Vomini
Modena	pastino	rafano	Straggina	Vimine
Oceano	pettine	ragano	Germine	Zaino
				Zingano &c.

Hieher gehören annoch

1) die in *gine* ausgehenden Wörter, als: origine, piantagine, fuligine, vertigine &c.

2) die in *dine* im Singulari, als: amaritudine, cardine, rondine &c.

O.

Es giebt wenig Wörter, deren vorletzter Buchstabe ein *o* ist. Einige haben den Accent in penultima, als *Eroe*; einige sind zweifelhaft, als: Aloe, Siloe, Noe. Doch wird in Noe lieber der Ton auf die letzte Sylbe gelegt, und von einigen auch deswegen Noë geschrieben.

P.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *p* ist, haben penultimam kurz, als: satrapa, hupupa &c.

Ausnahme, wo penultima lang ist.

Aganipe	Archetipo	Ciclopo	Europa	Ifopo
Antipapa	Cantalupo	dirupo	Esopo	Oroscopo &c.

In *Priapo*, *piropo* und *polipo* ist die Quantität zweifelhaft. Man macht insgemein aber die penultimam kurz.

R.

Wörter, worinnen der vorletzte Buchstabe ein *r* ist, haben penultimam lang, z. E. pantiera, Cleopatra, impero, ancora (annoch) funebre, palpebre, fornaro, costoro.

Ausnahme, wo die penultima kurz ist.

Anitra, anatra	Anfora	Asaro	Barbaro	Bulgaro
Ancora (Anfer)	Arbitro	Augure	Bavaro	Canfora
	Albero, arbore	Baratro	Biscaro	Capparo

Anl. zur Singcomposition.

E c

catedra

catedra	Gasparo,	Mascara	Pesaro	Superi
celebre	Gaspare	Maschera	Pitagora	Tartaro
cerebro	Geometro,	Meteora	Porfiro	Tenebra
Cesare	Geometra	Nettare	Porfido	Tortora
Elametro	Icaro	Niceforo	Porpora	Ungaro
feretro	Interprete	Ongaro	Remora	Zaccara
fanfaro	Lazzaro	Paparo	Satiro	Zazzara
folgore	Logoro	Pecora	Scheletro	Zingaro
gambaro	Martire	Pentametro	Spalatro	Zuccaro oder
	Martora	Piffaro	Sugaro	Zuchero

Hieher gehören annoch die Wörter in *era, ere, und ero*, welche kein *i* vor dem *e* haben, z. E. *lettera, cerere, numero*. Nimm aus folgende welche penultimam lang haben:

austero	Galera	mensegnero	Pantera	Sincero
Chimera	ingegnere	messere	Primavera	statera.
Emisfero	lufagnere	Omero	Severo	

Auch die verkürzten Wörter haben penultimam lang, als: *altero* von *altiero*; *intero* von *intiero*; *monastero* von *monasterio*, u. s. w.

Das Wort *chiacchiera* ist kurz, wenn gleich ein *i* vor dem *e* vorhergeht.

S.

In Wörtern, die ein *s* zum vorletzten Buchstaben haben, ist penultima lang, z. E. *contesa, cerusa, Megabise, difesa, cortese, inteso*, u. s. w. *Estasi* ist zweifelhaft; doch mehrmals kurz, als lang in penultima.

Ausnahme, wo antepenultima lang ist.

Aniso	Diocesi	Genesi	Sinderisi
Brindisi	Efeso	Metamorfosi	Tunisi &c.
Citiso	Enfasi	Parafasi	

T.

In Wörtern, die ein *t* zum vorletzten Buchstaben haben, ist penultima lang, als: *ardito, presciuto, mansueto, tempesta, disputo, reputo* &c.

Ausnahme, wo der Accent in antepenultima ist.

abito	adito	ambito	antidoto
accolito	Agata	andito	antislite
aconito	alito	anelito	apostata

ariete

ariete	esito	lecito	Socrate
aromato	esplicito	libito	foccita
attonito	fausto	lievito	solito
canto	fegato	limite	sollecito
cognito	fomite	merito	Spirito
computo	fortuito	nascita	stimmate oder
credito	fremito	ospite	stimate
cubito	Galato	palmito	stipite
debito	gemitto	perdita	strepito
decrepito	genito	placito	subito
dedito	gomito	premito	suddito
deposito	implicito	prestito	tacito
disputa (einige legen	inclito	proposito	transito
den Ton auf die	insito	pulpito	tremito
vorlesste)	interprete	ricapito	vendita
domito	intuito	recondito	veneto
empito, für impeto	Ipocrate	rendita	vista
epiteto	ipocrito	Sabato	vomito
esercito	ippolito	(il) sequito (die Folge)	

U.

Wörter, worinnen der Buchstabe *u* der vorlesste ist, haben das *u* kurz,
z. E. arduo, perpetuo, residuo, statua &c.

Ausnahme.

Diejenigen Wörter, worinnen das *u* eine besondere lange Sylbe machen kann, haben den Ton in antepenultima, als: altrui, bue, due, mit den Compositis, als: ambedue, vintidue &c. colui, costui, cui, lui, suo, tuo &c.

V.

Wörter, worinnen der vorlesste Buchstabe ein *v* ist, haben antepenultima lang, als: concavo, Genova, tritavo, vescovo &c.

Ausnahme, wo penultima lang ist.

bisavo, diciannove, und andre Wörter von dieser Endigung.
geneva oder genevra.

soave, ottavo &c. und die auf *ivo* und *iva* ausgehenden Wörter, als:
sostantivo, motivo, contemplativo, gengiva, invettiva &c.

Z.

Wörter, wo der Buchstabe *z* der vorletzte ist, haben penultimam lang,
 3. E. *abondanza, toleranza &c.*

Ausnahme, wo der Ton in antepenultima ist,

3. E. *polizza*. Doch legen einige den Ton auch auf die penultimam.

§. 25.

Es bleibt uns übrig, in einigen Exempeln zu zeigen, wie sich die italiänischen Verse in unsere poetischen Klangfüße auflösen lassen. Wir nehmen dazu ein Recitativ.

1. Exempel.

- | | | | |
|--|---|---|---------------|
| 1) Paride, o che tu guardi | - | = | sieben Sylben |
| 2) Al grado mio fi altero, | - | - | sieben Sylben |
| 3) Giacche fuori son'io di Giove, e sposa, | - | - | elf Sylben |
| 4) O al mio volto, cui rende | - | - | sieben Sylben |
| 5) Bello la maestà, dolce l'Amore, | - | - | elf Sylben |
| 6) In mio favor giudichierai, lo spero | - | = | elf Sylben |
| 7) Avrai de me in mercede | - | = | sieben Sylben |
| 8) Di ricchezze alto dono; | - | = | sieben Sylben |
| 9) Ti basti, che del ciel Regina io sono. | - | - | elf Sylben |

Auflösung und Erklärung.

- 1) Der erste Vers besteht, musikalisch betrachtet, aus einem Dactylo, Jambico und Amphibrachys, wie der folgende deutsche Vers, seiner äußern Beschaffenheit nach:

Trauriger, | und noch besorgter.

Wir supponiren eine kurze Aufhaltung nach dem Worte *Paride* und eine Aufhebung der Elision zwischen selbigem und der Folge. Man muß den deutschen Vers nicht gerade durch, wie einen vierfüßigen trochäischen Vers lesen, sondern bey trauriger etwas inne halten.

- 2) Ist ein dreyfüßiger jambischer Vers, wie der folgende:

Die Hoffnung meiner Liebe.

Mio macht nur eine Sylbe, und zwischen *si* und *altero* wird eine Elision an gebracht.

3) Wie der Vers:

Wenn ein reizender Blick die Seele bestürmet.

Wir setzen zum voraus, daß das in Absicht auf die letzte Sylbe gleichgültige Wort *giacche* wie ein Trochäus, und nicht wie ein Jambus, allhier behandelt, und ferner die Elision zwischen *Giove* und der Folge, der Deutlichkeit und des Nachdrucks wegen, aufgehoben wird. Wenn die letzte Sylbe von *giacche* sollte allhier lang gebraucht werden, so würde, weil die erste Sylbe von dem folgenden Wort *fuora* auch lang ist, ein etwas unbequemerer musikalischer Metrum veranlaßt werden. *Io* wird unzertheilt gebraucht.

4) und 5) Wie die beyden Verse:

Von der Erde, zum Throne

Gottes erhebt den Blick, gläubige Schaa ren!

O und *al* wird elidirt, *mio* und *cui* in einer Sylbe gebraucht, und nach *volto* etwas abgesetzt. Weil der erste italienische Vers in den folgenden hinüber schreitet, welches in einem Recitativ geduldet wird: So ist, deutlicherer Vor stellung wegen, eben dieses in dem deutschen Metro nachgeahmt worden, indem man die Wörter: zum Throne Gottes erhebt den Blick, in einem Nohem hintereinander weglesen muß, und sich nur nach Blick kurz aufhalten kann.

6) Wie der Vers:

Der Sonnenstrahl | mahlet den Schooß der Erde.

Mio wird in einer, und *giudicherai* in vier Sylben gebraucht.

7) Wie der Vers:

Entweichet, flüchtige Sorgen.

Avrai wird in zweyen Sylben gebraucht, und die Elision zwischen *me* und *in*, der Deutlichkeit und des Nachdrucks wegen, aufgehoben.

8) Ist ein vierfüßiger trochäischer Vers, mit einem weiblichen Ausgange, wie der folgende:

Ein Geschenke flüchtger Güter.

Wir setzen voraus, daß die Elision zwischen *ricchezza* und *alto* aufgehoben wird. Wenn man selbige beybehielte, wie der Poet, so würde sich der

Musicus ein etwas unbequemes Metrum machen, weil die mittlere Sylbe von *richezze* lang ist, und auch die erste von *alto*, in welche die letzte von *richezze* herüber gezogen werden müßte.

9) Wie der eilfsylbichte jambische Vers:

Un herbes Ungemach bekämpft die Seele.

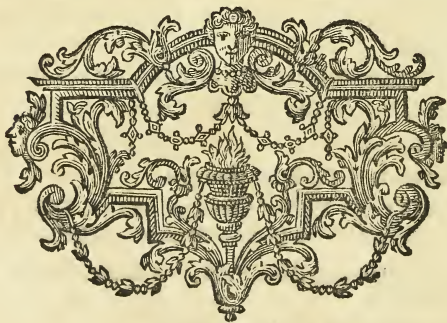
Die letzte Sylbe von *regina* und das Wort *io* werden, nach unsrer Supposition vermittelst der Elision zusammenhänget.

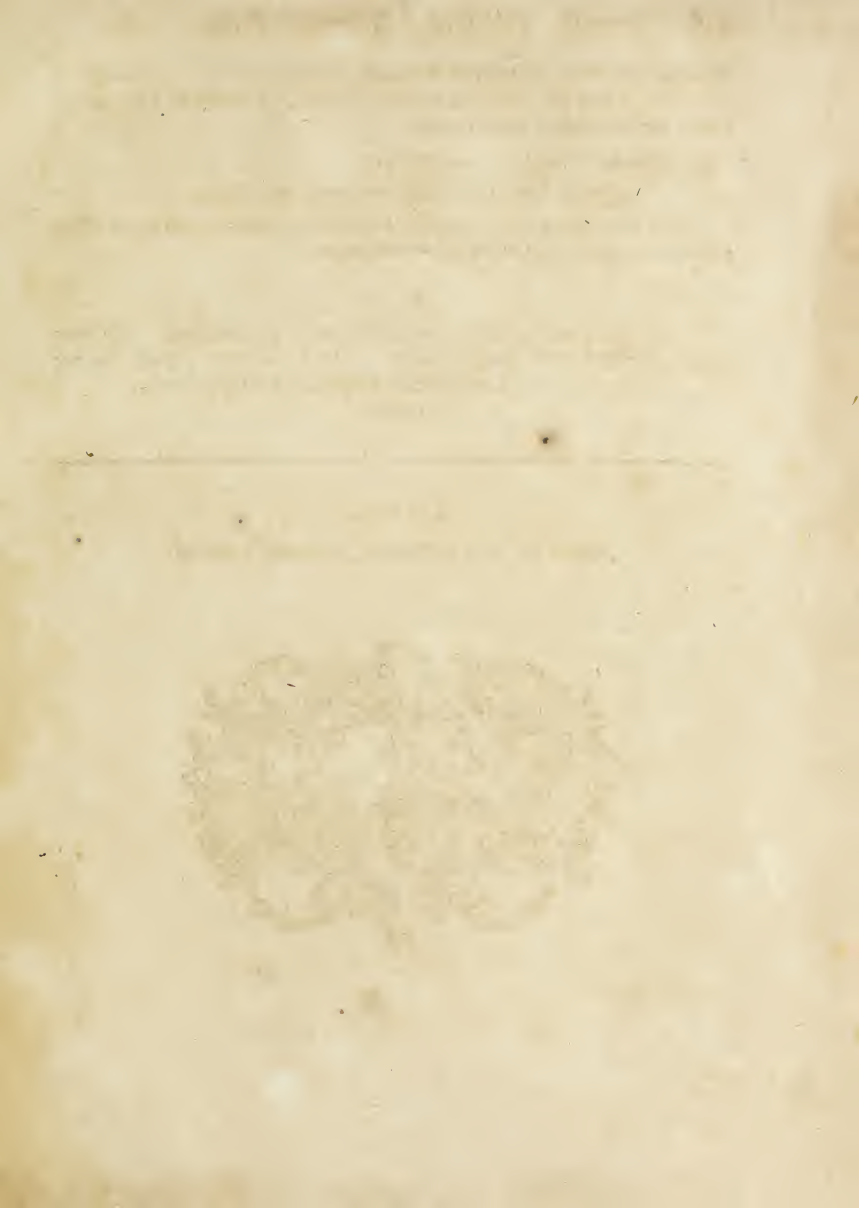
§. 26.

Zeit und Raum verbieten, mehrere Exempel beizubringen. Es kann dieses gelegentlich in der Folge geschehen. Es soll alsdenn zugleich von den Dehnungen in der italiänischen Sprache das nöthige gelehret werden.

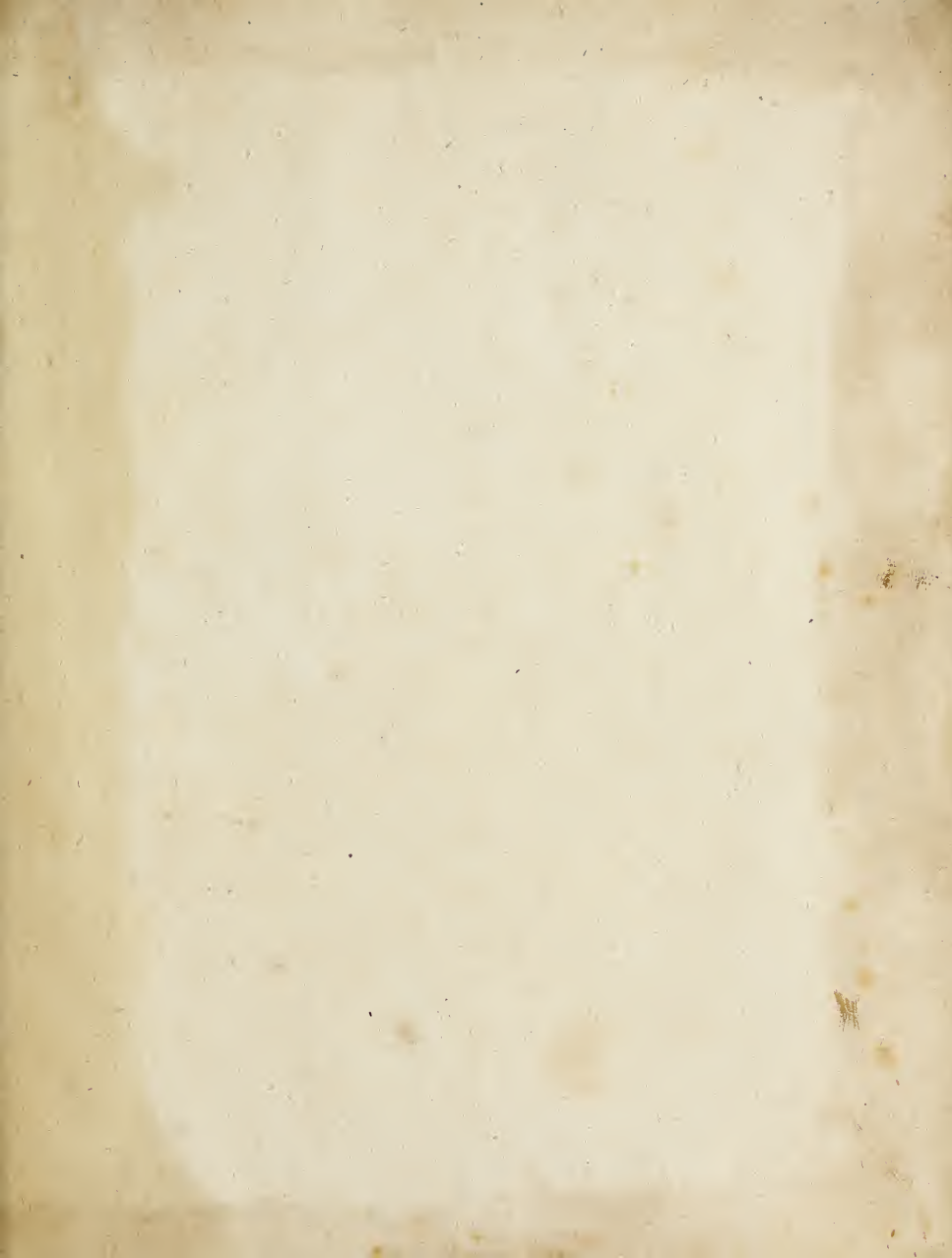
Leipzig,

gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.











X. A. - X. a. 15'.

7/ 1983 2
Tink

W





