

Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Erstes Stück.



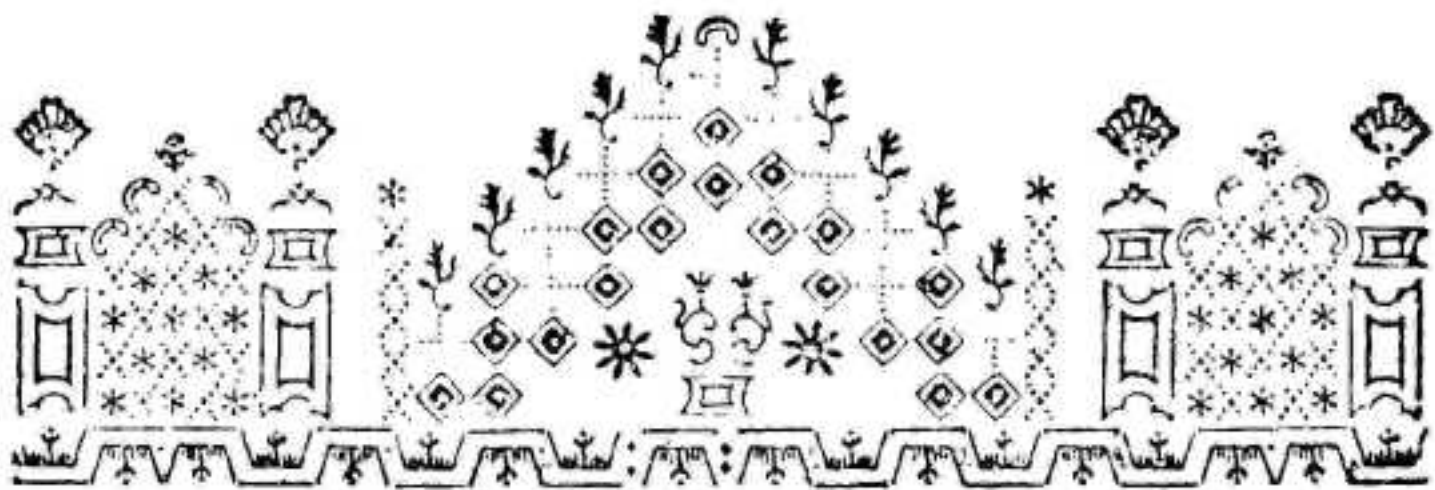
Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1756.

Inhalt

des
ersten Stückes.

- I. Nachricht von der ehemaligen musikalischen Gilde in Friedeland.
- II. Reflections on Antient and Modern Musick, with the application to the cure of diseases, to which is subjoined an essay to solve the question, wherein consisted the difference of antient Musick from that of modern time. d. i. Betrachtungen über die alte und neue Musick, mit derselben Anwendung zur Heilung der Krankheiten, nebst einem Versuche die Frage aufzulösen: Worinn der Unterschied der alten und neuen Musik bestanden hat. London, 1749. 8vo, 82. Seiten.
- III. Galland, von dem Ursprunge und Gebrauche der Trompete.
- IV. Des Herrn Abts Fraguier Untersuchung einer Stelle aus dem Plato, von der Musik. 1716.
- V. Herrn Ernst Gottlieb Barons Beitrag zur historisch-theoretisch- und practischen Untersuchung der Laute.
- VI. Bertheidigung der Opern.
- VII. Vermischte Nachrichten.



I.

Nachricht

von der ehemahligen
musikalischen Gilde in Friedeland.



Die Stadt Friedeland, wovon allhier die Rede ist, lieget im Stargardischen Kreise des Herzogthums Mecklenburg. Herr Enoch Friedrich Simonis, Rector der Schule daselbst, gab im Jahre 1730. eine Beschreibung von dieser Stadt heraus, und aus dieser Beschreibung ist es, daß ich folgende Nachricht von der ehemahligen musikalischen Gilde daselbst entlehnet habe. Ich werde solche mit des Herrn Rectors eignen Worten meinen Lesern mittheilen.

Die vormahlige musikalische Gilde in Friedeland, schreibt er, ist noch übrig, und auch wohl wehrt, daß deren Andenken beygehalten werde. Es beweget mich dazu: daß die Sache an sich

2 I. Nachricht von der ehemahligen

was artiges ist; daß diese Gilde von dem römischen Pabst und Kayser privilegiret, und mit vielen Immunitatibus und Gerechtigkeiten begnadiget worden; und daß es A. 1600. schon undenkliche Jahre gewesen, da solches geschehen; daß viele Namen unter den Gildebrüdern sind, welche einer oder anderer gerne lesen, und von der Vergessenheit gerettet sehen möchte; daß wir auch sehen, was die lieben Vorfahren für weise Ordnungen gemacht und gehabt, auch in Sachen, darin Wir es wohl nicht vermuthen; und wer weiß, ob diese Nachricht nicht Gelegenheit geben könne, daß Sie noch einst wieder aufgerichtet werde?

Alles aber, was ich davon berichten kann, ist von der gütigen Hand des Herrn M. Herold mir communiciret worden, und lautet also:

LEGES MUSICALES FRIDLANDENSES.

denuo confirmatae

ab

Amplissimo SENATU cum Ratificatione S. S.
Ministerii dictae Ciuitatis Friedland, Anno
Christi; quo DEUM coniunctis vo-
tis & vnitis suspiriis *αδελφειπ-
τως* obsecramus & rele-
cramus.

Da

musikalischen Gilde in Friedeland. 3

Da paCeM!

Dominica Quasimodogeniti.

Frider. Taubmannus.

Quem non viua sc̄o delectat MUSICA flexu,
Hunc ego non hilum cordis habere
puto.

Coloss. III. v. 16. seqq.

Τῷ Χριστῷ ἐν ὑμῖν συνεχῶς ἡ ῥῆμα σαῶσον,
ἐν πάσῃ σοφίᾳ, ἐν τῇ εὐφροσυνῇ
Πνευματικαῖς ᾠδαῖς, ὑμνοῖς ἅμα κλείετε
ψαλμοῖς
Κύριον ἐκ Κραδῆς, ἤρα φέροντες ἔοικ
Ταῦτα δε ὡς καλλιῶνα πρέπον κατὰ πάντα
γένωνται
ἐκ χάριτος, θυμῷ, ἐκ νοῦς εὐφροσύνης.

Immo,

Si Pietas adsit, cantu nil suavius vsquam est:
Praegustus vitae est MUSICA perpetuae.

Omnia ad Gloriam DEI.

Nachdem vor E. E. ganzem sitzenden Rath und dem Ehrwürdigen Ministerio alhier zu Friedeland, im Jahr nach unsers Heylandes und Seligmachers Jesu Christi Gebuhrt 1600. am Sonntage Quasimodogeniti, die Herren Schulcollegen und andere alte vornehme Bürger dieser Stadt erschienen, und Uns etliche alte Urkunden und Briefe mit angehängten Siegeln vorgewiesen haben, daraus klärlich zu sehen gewesen, welcher Gestalt die hochlöbliche Gilde der Musican-

4 I. Nachricht von der ehemahligen

ten alhier von undenklichen Jahren her vom Römischen Pabst und Kayser privilegiret, und mit vielen Immunitatibus und Gerechtigkeiten begnadiget worden; Sie Uns auch daneben etliche gewisse musicalische Leges, und Specialprivilegia, vorgezeiget, unterthänigst und fleißigst bitende, daß Ihnen dieselbe nach fleißiger Revolution, (weil sich etliche junge Bürger, der Music erfahren, in Ihre Societät zu begeben, altem wohl hergebrachten Gebrauch nach anwerben lassen) von Uns nicht allein confirmiret, sondern auch adaugiret und vermehret, wie auch neue Aelterleute, weil die vorigen seelig gestorben, zugeordnet werden möchten. Weil Wir denn nach fleißigem Nachsinnen befunden, daß diese hochlöbliche Gilde ihren grossen Nutzen habe und bringe, und insonderheit zu Gottes lob und Ehren von den lieben Alten gestiftet und angesehen sey: Als haben wir Ihnen Ihr billiges Suchen und Begehren zu denegiren keinen Fug noch Ursach gehabt, sondern confirmiren, ratificiren und bestätigen vielmehr nachgeschriebene Leges und Geseze, wie auch Special Privilegia hiemit aufs neue in allen Puncten und Clausulen, im Namen des Herrn, welchen die heiligen Engel selber mit einem schönen und lieblichen Trisagio angesungen haben, und den der liebe David auf allerley musicalischen Sauten-Spiel zu rühmen und zu loben befohlen hat. Und geben nicht allein zu, daß über nachgeschriebene Leges steif und vest von den Vorwesern und Aeltesten dieser Gilde soll gehalten werden,

musikalischen Gilde in Friedeland. 5

werden, sondern Wir wollen Sie auch dabei schützen, handhaben, und dieselben unwiedertreiblich und unwidersprechlich gehalten haben, und die dawider sprechen, dafern sie sich der Altermännner Strafe nicht submittiren wollen, und die Sache vor Uns oder Unsere Subdelegirte gebracht würde, der Gebühr und dem Verbrechen nach, ohne Ansehen der Person zu strafen wissen. Dessen zu mehrer Beglaubigung sind diese Leges am Ende mit Unsers regierenden Herrn Bürgermeisters und des Herrn Präpositi eigenen Händen, Tauf- und Zunamen unterschrieben und bezeichnet.

LEGES.

1. Bleibet demnach die Inspection über diese Musicantengilde E. E. Rath, doch daß dieselbe verrichtet werde durch solche Personen, die vorher dieser Gilde mit Eyd und Pflichten zugethan und verwandt sind.

2. Soll sich keiner unterstehen, die Altermannschaft anzumassen, er sey denn ordentlicher Weise per legitima Vota von E. E. Rath oder dessen Subdelegirten dazu erwehlet und constituiret worden.

3. Sollen die Alterleute aus den Gildebrüdern eligiret, und mit dem gewöhnlichen Altermannsende, ehe Ihnen die Lade anvertrauet wird, zuvor beleet werden.

4. Sollen die Alterleute die alten Urkunden, Privilegia, und sonderlich die Obligationes, guldene

6 I. Nachricht von der ehemahligen

dene und silberne Pfände, der Gilde silbernen Willkommen, Schaale und Löffeln in gute Obacht nehmen, von den ausgeliehenen Geldern die Zinsen jährlich zu rechter Zeit einfodern, richtige Register halten, und die Zinsen, daferne nicht andere Ausgaben vorkommen, der Gilde zum Besten wieder austhun.

5. Sollen die Alterleute jährlich auf Martini von Einnahme und Ausgabe E. E. Rathsherrn Rechnung thun.

6. Sollen die Leges alle Jahre einmahl der löblichen Societät vorgelesen werden, damit sich nachmahls die Jüngsten der Unwissenheit halber nicht zu entschuldigen haben.

7. Soll keiner in die Musicantengilde zum Mitgliede auf- und angenommen werden, er sey denn in seiner Jugend zur Schule gehalten, und darinnen von Kindes Beinen auf zum Guten angewiesen, und in der Musica geübet worden.

8. Soll auch niemand dazu verstattet werden, er verstehe denn ein Wörtlein Latein, und kenne die Noten.

9. Wenn er dieselben kennet, soll er auch angeloben, daß er sich bey dem Exercitio Musico priuatim fleißig üben, und seine Stimme in der Kirche und anderen Conventibus und etlichen Gastereyen, Gott zu ehren, erschallen lassen wolle.

10 Soll sich ein angehender Bruder verpflichten, daß er auch seine Kinder, so er deren hat,

musikalischen Gilde in Friedeland 7

hat, von Jugend auf in der Musik informiren lassen wolle.

11. Soll keiner admittiret werden, er habe denn Zeugniß eines ehrlichen Lebens und Wandels, und stelle zuvor zwey Bürgen.

12. Wenn sich nun neue Musicantenbrüder finden, und sich zu dieser Gilde begeben wollen, so sollen sie sich bey den Herren Altermännern gebührend angeben, welche alsdenn das ganze Amt sollen bescheiden lassen, die Jüngsten vorstellen, Ihnen die Leges vorlesen, die Privilegia und alte Urfunden aus der Lade vorweisen, und wenn Sie vorher zugesagt, daß Sie altem, üblichem, wohl hergebrachtem Gebrauch nach einen Gilden, und eine halbe Tonne Bier geben wollen, Sie nach abgelegtem Eyde zu Brüdern auf- und annehmen, und aller Gilde-Beneficien theilhaftig machen.

13. Sollen sich die Jüngsten altem Gebrauch nach, den silbernen Willkommen auszutrinken pro ingressu nicht verweigern.

14. Sollen auch die Jüngsten dieser Gilde nicht allein den Alterleuten, sondern auch den andern Mittelsten gebührende Reverenz und Obsequenz leisten.

15. Wenn Ihnen Heimlichkeiten offenbahret werden, sollen sie dieselben nicht reveliren, noch aus dem Amte schwagen.

16. Wenn der Cantor Sie auf die Schule zu kommen, es sey Fest- oder Sonntag, eine Motetam oder Concert zu tentiren, bitten läßt,

8 I. Nachricht von der ehemahligen

set, sollen Sie sich willigst, gerne, und zu rechter Zeit stellen.

17. Sollen Sie sich in der Kirche bey Zeit, die Musicam zu zieren, auf vorhergehendes des Cantoris Einladen, unweigerlich, es sey denn, daß Sie aus besondern Ehehaften abgehalten werden, einstellen.

18. Dafern Sie hören, oder erfahren, daß etwas ungebührliches wider diese Gilde, oder die edle Music geredet und ausgesprenget werde, sollen Sie es bey Ihrem Eynde nicht verschweigen, sondern den Alterleuten entdecken.

19. Sollen Sie sich keines Fluchens, Schwörens, oder anderer Gotteslästerlichen Worte gebrauchen, oder deswegen, da es, welches Gott verhüten wolle! geschehen würde, eine ansehnliche Strafe zu erlegen, gewärtig seyn.

20. Sollen Sie sich, wenn Ihnen zum Exercitio Musico ein lustiges Stündlein deputiret worden, oder wenn Sie sonst aus erheblichen Ursachen von den Alterleuten convociret werden, nicht absentiren, sondern als Friedliebende Harmoniaci in denominatio horæ puncto & loco sistiren, oder im widrigen Falle sich der Alterleute eigenen erwählten Strafe subjiciren.

21. Weil auch leider! diese böse und schändliche Gewohnheit mit eingerissen, daß, wenn sich die Herren Amtsbrüder mit einer lustigen Music ergehen, und mit einem Ehrentränklein erfrischen und erfreuen wollen, sich oftmahls Haderkazen aufwerfen und sehen lassen, und solche

che

musikalischen Gilde in Friedeland. 9

che lustige Frölichkeit in eine Stänckeren verkehren, so sollen die Alterleute Macht und Gewalt haben, solche Zancksüchtige pro delicti qualitate willkührlich abzustrafen.

22. Wenn auch Differentien und Mißverstände, welches doch Gott gnädigst verhüten wolle! unter einem und anderen dieser Gilde erwachsen würden, so sollen solche Streitigkeiten nicht alsbald E. E. ganzen Rath, vielweniger der hohen Obrigkeit vorgetragen werden, sondern wenn sie die Alterleute nicht beylegen können, sollen von E. E. Rath Commissarien verordnet und die Sachen nach genugsahmer Deliberation gütlich und friedlich componiret und geschlichtet werden.

Altermanns = Eyd.

Ich N. N. schwöre einen körperlichen Eyd, daß ich nebst meinem Mitältesten der Musicantengilde, mich nicht allein ehrlich und redlich, wie es einem Altermann wohl anstehet, verhalten, und also den jungen Amtsbrüdern mit gutem Exempel vorleuchten, sondern auch der Lade Gerechtigkeit und Kleinodien, so darein verhanden, in guter Acht haben, richtige Register und Rechnung halten und ablegen, und also in allewege der Gilde Bestes und Aufnehmen suchen, und deswegen meinen eigenen Nutzen und Frommen hindan setzen, und mich keiner Finanzeren gebrauchen will. So wahr ich ein ehrlicher Mann bin.

10 Nachricht von der ehemahligen Priuilegia.

1. Es soll ein jeder Amtsbruder der Musikantengilde Macht haben, in den gewöhnlichen Stülen im Chor, wenn es ihm in den Sonntags- oder Wochenpredigten belieben wird, zu stehen oder sich nieder zu setzen.

2. Mag Er sich auch, wenn Er zu Gottesdienste gehen wil, ebenmäßig dahin verfügen.

3. Wenn einer aus der Gilde verarmet, soll ihm aus der Lade, so etwas darinne vorhanden, hülfliche Hand geleistet und nach Nothdurft vorgestreckt werden.

4. Wenn einer daraus verstirbet, soll der Cantor vor der Thüre zum besten und zierlichsten er immer kan, musiciren, und ihn umsonst zu Grabe singen.

5. Soll der Verstorbene von acht Zunftbrüdern, mit schwarzen Kleidern und langen Trauermänteln aufs beste und ehrlichste angehan, zu Grabe getragen werden.

6. Sollen ihn die andern Amtsbrüder, feiner ausgeschlossen, zu seiner Ruhestatt begleiten helfen.

7. Soll er auf St. Marien Kirchhof ohne Widerspruch der Herren Deconomorum Christlich begraben werden.

8. Soll ihm aus der Kirche das schwarze sammtne Baldecken auf den Sarg ohne Entgeld dargereicht werden.

9. Sol-

musikalischen Gilde in Friedland. II

9. Sollen ihm alle Glocken in beyden Kirchen nachgeläutet werden für Gebühr.

10. Sollen ihm der andern Amtsbrüder Weiber zu Ehren feine zierliche Kränze auf den Sarg verfertigen, und dieselben zum Gedächtniß in der Kirche aufsetzen.

Eines Jüngsten Eyd.

Ich N. N. schwöre einen körperlichen Eyd, daß ich mich in der löblichen Musikantengilde ehrlich und löblich verhalten, meinen vorgesezten Ältern und Mitbrüdern gebührenden Gehorsam und Ehrerbietung beweisen, und wenn mich der Cantor zur Musik fodern lästet. allezeit einstellen, auch alle löbliche alte Gebräuche dieser Gilde steif und fest halten, und ihr Bestes fodern, ihr Aergstes aber kehren und wenden helfen will; so wahr ich redlich gebohren bin.

Publicatae zu Friedland, Anno & Die vt supra.

Jochim Tiede, Bürgermeister.
meine eigene Hand.

M. Andreas Westphal,
Pastor & Praepositus. m. ppr.

Folgen die Nahmen der Personen,
welche in dieser Musikantengilde
gewesen.

Herr Jochim Tiede, Consul.

Herr Andreas Pieseler, Consul.

Herr Henricus Ambrosius, Consul.

Herr

12 Nachricht von der ehemahligen

Herr Mauritius Hellwig, Senator.
Herr Kris von Zlenfeld, Senat.
Herr Caspar Fincke, Senat.
Herr Hinrich Bölsche, Senat.
Herr Andreas Kadeloff, Senat.
Herr Paschen Schulte, Senat.
Herr Jochim Schmet, Senat.
Herr Jochim Dvilliz, Senat.
Herr Jochim Schmedecke, Senat.
Herr Gregorius Kadeloff, Senat.
Herr Christoph Schirmeister, Senat.
M. Andreas Westphal, Präpos.
M. Hinricus Biesenthal, Archidiacon.
Herr Nicolaus Guthan, Past. Nicol.
Herr Georgius Pylus, Organodus.
M. Samuel Mummus, Rector Sch.
Herr Philippus Benkeovius, Conrect.
Herr Andreas Schulze, Cantor.
Herr Jochimus Barnecke, Not. Publ. } Alter=
Herr Levin Göke. } leute.
Herr Henrich Barthel, Senat.
Herr Daniel Schmidt, Senat. Not. Publ.
M. Christianus Böcelerus, Past.
M. Martinus Bambamius, Conrect.
Herr Joachimus Krause.
Herr Christianus Engelke.
Herr Joachimus Spiegelberg.
Herr Joachimus Ambrosii.
Herr Matthias Ambrosii.
Herr Friedericus Ambrosii.
Herr Christianus Ambrosii.

Herr

musikalischen Gilde in Friedeland. 13

Herr Andreas Pieseler.
Herr Jochim Pieseler.
Herr Johannes Schmiedecke.
Herr David Kostecke.
Herr Bartholomäus Conradi, Kunstpf. } Alter=
Herr Jochim Barvede. } leute.
Herr Ulricus Kieke, Organist.
Herr M. Petrus Bernhardi, Past.
Herr Henricus Calius, Conrect.
Herr David Francke, Cantor.
Herr Jacobus Teschendorf, Baccal.
Herr Wilhelm Nechlin.
Herr David Bartholdi, Conrect.
M. Johannes Cremon, Conrect.
Herr Petrus Zinnemann, Cantor.
Herr Stephanus Wilangius, Baccal.
Herr Jacobus Witling, Richter.
Herr Joachimus Reimarus, Secretarius.
Herr Thomas Ramsay.
Herr Jacobus Ramsay, Altermann.
Herr Christianus Schulze.
Herr Paulus Müller.
Herr Christianus Conradi, Conrect.
Herr Christianus Böcelerus, Cantor.
Herr Christophorus Schlicker, Baccal.
M. Ulricus Prenger, Past.
Herr Michael Willichius, Judex.
Herr Daniel Langius, Secretarius.
Herr Henricus Sturmius, Organist.
Herr Christophorus Gallus, Rector.
Herr Adamus Bretschneider, Cantor.

Herr

14 Nachricht von der ehemahligen

Herr Franciscus Menius, Baccal.

Herr Joachimus Schliecker.

Herr Tobias Fischer, Custos.

Herr Andreas Warnecke.

Herr Jürgen von der Wiede.

M. Johannes Wittstoch, Pastor.

Herr Henricus Schivenhövel, Pastor.

Herr David Schulz, Baccal.

Hans Knacke.

Elias Bolcker.

Gories Köcke.

Christian Wölecke.

Johann Schellhorn.

Elias

Ludewig } Reddele, Brüder.

Tobias Flatoco.

Christian Peters.

Herr Adamus Wittstochius, Altermann.

Herr Johannes Bilerus.

Herr Daniel Teschendorf, Secret.

Herr Joachimus Schmidt, Baccal.

Joachimus Gettschalck.

Samuel Lemckow.

Christianus Pariesz.

Herr Christianus Surlus, Baccal.

Herr Petrus Horckius, Misn. Phil. St.

Herr Hans Witton, von Greißwald.

Matthias Küder.

Herr Johannes Zeisius, Rector.

Joachimus Klünder.

Andreas Köhne, Kunstpfeiffer-Gesell.

Herr

Kunst=
Pfeiffer=
Gesellen.

musikalischen Gilde in Friedeland. 15

Herr Albertus Schulke, Senat.

Herr Joachimus Spiegelberg, Senat.

Herr Elias Pippow, Senat.

Herr Georgius Bithow.

Herr Franciscus Muggesfeld, von Greifswald.

Herr Martinus Muggesfeld, Organist.

So weit gehet nun auch die vorhandene Nachricht von unserer ehemahligen musikalischen Gilde. Da nun Herr Elias Pippow, welcher vormahls als Regiments-Quartiermeister zu Felde gedienet hatte, und ums Jahr 1670. in den Rath aufgenommen worden, und An. 1698. den 14ten Julii als Bürgermeister gestorben, einer von den letzten Gliedern ist, so erhellet daraus, daß sie um das Jahr 1670. noch müsse im Stande gewesen seyn. Doch hat sie auch bald nachher aufgehöret, immassen der Herr Cantor Sternstorff, der Anno 1678. berufen worden, nichts mehr davon weiß.





II.

Reflections on Antient and Modern Musick, with the application to the cure of diseases, to which is subjoined an essay to solve the question, wherein consisted the difference of antient Musick from that of modern time.

b. i.

Betrachtungen über die alte und neue Musik, mit derselben Anwendung zur Heilung der Krankheiten, nebst einem Versuche die Frage aufzulösen: Worinn der Unterschied der alten und neuen Musik bestanden hat.

London, 1749. 8vo, 82. Seiten.

Das erste Capitel zeigt den Ursprung der Musik, und wie sie die Seele rühret. Der Verfasser fängt mit der Anmerkung an, daß man der Musik der Alten über die neuere einen grossen Vorzug zugestehen müsse, wenn die erstaunlichen Wirkungen wahr wären, die von jener erzählt würden, daß man aber doch dieses Vorzuges ungeachtet, ebenfals merkwürdige Proben von der Macht der neuern Musik habe. Seine Absicht ist also hier zu untersuchen, ob man sich nicht von der neuern auch einige Hülfe bey Krankheiten versprechen dürfe. Die Macht der Musik zu erklären haben sich die Alten verschiedene felt.

feltsame Vorstellungen gemacht, welche der Verfasser zum Theil erzählt. Der Apollo Hygiaeus, den man auf Münzen und Edelsteinen findet, ist seinen Gedanken nach ein Beweis, daß die Alten der Musik das Vermögen zugeschrieben, das Gemüthe zu erheben, zur Weißheit fähiger zu machen, edle Gesinnungen zu erregen, und selbst die Krankheiten des Körpers dadurch zu heben. Er für sich steht in den Gedanken, die Seele werde ihrer Natur nach durch gewisse Melodien ergötzt, und durch andere mißvergnügt gemacht, wie bey andern Empfindungen uns ebenfalls gewisse Dinge angenehm, andere zuwider sind. Ob der Grund davon nach eines andern Engländers Gedanken auf die Verbindung der Einförmigkeit mit der Mannigfaltigkeit ankomme, läßt er unentschieden.

In dem zwoyten Capitel von der Wirkung der Musik auf die körperlichen Werkzeuge, behauptet er fürnehmlich, daß die Veränderung, welche die Musik im Körper verursacht, nicht hauptsächlich der zitternden Bewegung von Lustwellen, die bis an die Gehirnnerven geht, zuzuschreiben sey, sondern in viel grösserm Maasse auf die Verfassung, in welche unsere Seele dadurch gesetzt wird, ankomme. Dieses wahrscheinlicher zu machen, führet er an, daß sich die Bewegungen des Körpers, die Stellungen, der Ton der Stimme, u. d. g. nach den Umständen richten, in denen sich die Seele befindet, daß im Körper oft viel grössere und heftigere Bewegun-

gen entstehen, als diejenigen Bewegungen, die etwa in seinen Nerven erregt worden, verursachen könnten, und daß sich die erste Bildung des menschlichen Körpers unmöglich aus mechanischen Gründen erklären lasse, und also von einem unmateriellen und verständigen wirksamen Wesen muß seyn veranstaltet worden*, daher man desto weniger Bedenken tragen darf, eben dergleichen Wesen

* Doch vermutlich nicht so ein verständiges und wirksames Wesen, als die Seele eines Kindes ist, die kaum weiß, daß sie ist, den Körper, den sie gebildet haben soll, mit Mühe gebrauchen lernet, und vielleicht erst nach zwanzig Jahren, vielleicht auch nie, aus andern Körpern von der Art erfährt, wie der richtige unweidig beschaffen ist. Es ist wahr, die mechanischen Erklärungen von der Zeugung, welche uns die Philosophen bisher gegeben haben, sind Romane, und die neueste, die wir kennen, ist noch etwas mehr, sie ist nach dem neuesten französischen Geschmacke, ein Hexenmärchen, wo die Theilchen die zum Kopf gehören, diejenigen, die in die Füße sollen, u. s. f. sich mit so viel Weisheit zusammen finden, als des Apollonius Thanaus Drehsfüße spazieren giengen, ohne anzustossen: Wollte man aber deswegen mechanische Ursachen ganz für unzulänglich halten, weil wir nicht begreifen können, wie sie so was machen sollen, so werden wir uns den Ostiaken gleich setzen, die einen Bär, welcher durch ein innerliches Uhrwerk beweget ward, für einen Gott hielten. Es ist besser hier unsere Unwissenheit zu gestehen, als die Seele zu Hülfe zu rufen, und doch hernach bey der Art, wie sie diese Wirkungen hervor bringen soll, wieder unwissend zu seyn. R.

sen ferner zur Beherrschung des Körpers anzunehmen.

Im dritten Capitel will der Verfasser die Wirkung der Musik bey Unruhen des Gemüths, durch Erfahrungen bestätigen. Jede Verwirrung der Seele ist mit gewissen Bewegungen im Körper verbunden: „So treibt die Furcht die „Lebensgeister nach des Cartes Anmerkung auf „eine solche Art nach den Muskeln der Knie, daß „solche die Füße mit ungläublicher Geschwindigkeit aufheben, von dem gefährlichen Orte wegzukommen.“ Die Furcht aber kann sowohl, als andere Leidenschaften, immer wachsen, und zu einer Angewohnheit werden, wenn man ihr beständig nachhängt, dadurch denn die körperlichen Werkzeuge auf eine mechanische Art gewöhnet werden, sich augenblicklich nach den Vorstellungen der Seele zu richten. Die Griechen wußten die Furcht bey den Soldaten durch die Musik zu vertreiben, und noch iho hat das Spiel im Kriege eben dergleichen Wirkung. Den Zorn hat die Musik ebenfalls zu erregen und zu besänftigen gewußt, wovon bekannt ist, was vom Antigenes u. d. g. erzählt wird. Eben so verhält es sich mit der Traurigkeit, der Wirkung der Einbildungskraft, Krankheiten zu verursachen, oder zu heben. In so fern der Zustand des Körpers hier auf den Zustand der Seele ankömmt, ändert die Musik den erstern, wenn sie den letzten ändert. Der Verfasser führet davon ein merkwürdiges Beispiel an, welches ihm ein gelehrter und erfahrener Arzt

zu Edinburg versichert hat. Ein Schottländer ward mit seinen drey Söhnen unglücklicher Weise in die Empörung 1715 verwickelt, und wagte voll Eifer für die Sache, die er für gerecht hielt, den größten Theil seines Vermögens für seinen eingebildeten rechtmäßigen Herrn, wodurch er von dem Prätendenten annehmende Merkmahle der Hochachtung erhielt: aber als die Rebellen bey Dunblain geschlagen wurden, blieben zweyen von seinen Söhnen, und er selbst fiel verwundet in seiner Feinde Hände. Man wartete ihn dem ungeachtet aufs beste, daß er bey dem Leben blieb, und man ließ ihn alsdenn für sich zu Edinburg leben. Ehrgeiß und Betrübniß machten, daß er in ein Nervenfieber, und eine solche Zietsinnigkeit versiel, daß er nicht einmal Speise zu sich nehmen, noch mit Leuten reden wollte. Sein Arzt mußte, daß er sich vor dem an der Harse besonders ergößt hatte, und besorgte es, daß einer der geschicktesten Harsenspieler dem Kranken die angenehmsten Töne, und die ihn sonst am meisten ergößet hatten, darauf hören ließ: kaum waren ein oder zwey Stücke gespielt worden, so zeigte der Kranke eine ungemeyne Bewegung am Körper und im Gemütthe, verwies es aber bald darauf seinen Freunden, daß sie ihn so in seinen Betrachtungen gestöret hätten. Als man einmal so viel gewonnen hatte, mußte sich der Harsenspieler jeden Tag einige Zeit hören lassen, bis der Kranke nach und nach dahin gebracht wurde, daß er von gemeinen Sachen redete, und bald darauf solche Speisen und Arzneyen

nenen zu sich nahm, als sich für seine Umstände schickten, bis er endlich vollkommen gesund ward.

Ein Kind, das noch nicht zwei Jahr alt war, und musikalische Kelteru hatte, bezeigte sich einstens, bey einigen muntern musikalischen Stücken sehr vergnügt: dieses veranlassete den Vater und Herrn Stanley, die Gewalt der Musik noch ferner zu versuchen, nachdem sie das Kind erst auf diese Art sehr lustig gemacht hatten. Als aber die tischen und traurigen Töne sich hören ließen, fieng das Kind an melancholisch und betrübt zu werden, welche Gemüthsverfassung sich so bald änderte, als es etwas lustigeres hörte. So konnten sie das Kind nach Gefallen fröhlich und betrübt machen.

Fanatistische Entzückungen, welche aus einer verderbten Einbildungskraft entstehen, lassen sich ebenfalls durch die Musik erregen. So redeten die Begeisterten vor Alters in Versen, mit prächtigen Worten, unter dem Schalle musikalischer Instrumente; zu unsern Zeiten, saget der Verfasser, ersetzt eine gezogene Stimme, die gezwungen durch Gurgel und Nase geht, den Mangel der Musik und hat oft eben die entzückenden Wirkungen bey den Zuhörern*.

B 3

Die

* Man kennet in Deutschland, und nun auch in England, die Bruderschaft, die in ihren Liedern so viel Getändeltes in leeren Tönen hat, daß man sich leicht vorstellen kan, daß dergleichen Lieder, wenn sie gesungen werden, bey Leuten, die kindisch genug sind, sich dadurch rühren zu lassen, viel Eindruck machen können. R.

Die Erzählung der Leidenschaften würde sehr unvollständig seyn, wenn die Liebe fehlte. Der Verfasser hält sich bey ihren Wirkungen, bey der Eifersucht, u. d. g. weitläufig auf. Mecan verfiel, nach des Seneca Bericht, nachdem er Augusts Liebe zu seiner Gemahlinn entdeckt hatte, in eine Melancholie mit beständigem Wachen, welche weder die Macht des Weins, noch das Krauschen sanfter Wasserfälle lindern konnten, daß er drey ganze Jahre keine Nacht schlief, bis ihn die sanften Töne entfernter Musik endlich einschläfereten *. Die Pythagoräer pflegten sich, nach Ciceros Bericht, früh durch die Musik zu ermannern, und Abends durch sie vor dem Schläfe zu erquicken.

Im vierten Capitel wird betrachtet, wie die Musik Krankheiten hebt, die zugleich auf die Seele und den Leib ankommen. Die Wahnsinnigkeit, von welcher der Verfasser erst weitläufig handelt, und vieles zur Musik gar nicht gehöriges anführt, läßt sich auf diese Art lindern. Die Musik erwecket die Aufmerksamkeit aufs angenehmste, und besänftiget die Unruhe des Gemüths, indem sie eine ganz andere Reihe von Vorstellungen erregt, wodurch sie eine Angewohnheit, die fast unüberwindlich geworden war, überwältiget, und
nach

* Horazens Oden haben wohl nicht dürfen dazu gesungen werden. Es wird aber wohl damals Dichter gegeben haben, wie zu unsern Zeiten, deren Lieder sich dabey vortreflich geschicket hätten. R.

nach und nach die Fähigkeiten der Seele zur ordentlichen Richtigkeit bringt. In den Schriften der königlichen Akademie wird eine solche Begebenheit erzählt, da jemand bey einem hitzigen Fieber in Wahwitz verfallen, und durch die Musik wieder zu sich gebracht worden, woben merkwürdig ist, daß alle Zufälle des Fiebers inne gehalten, so lange die Musik gedauert.

Wie der Verfasser allezeit bey seinen Erzählungen der Krankheiten, wo die Musik hilft, eine Menge anderer, an sich sehr guter, aber mit der Musik nicht zusammenhängender Betrachtungen beibringt, so erwähnt er auch hier, daß die Tiefinnigkeit in großer Verbindung mit der Atmosphäre stehe. Er hat aus den londonschen Todtenzetteln ersehen, daß von sechs Personen, die sich ums Leben bringen, fünfe es allezeit im Anfange des Winters oder am Ende thun, da da man in England meistens Nord- und Nordostwind hat, und die Luft sehr neblig ist, welches, wie jedermann weiß, der sich zu einer solchen Zeit in England aufgehalten hat, in das Gemüth einen grossen Eindruck macht. Ausserordentliche Kälte verursachet ebenfalls Melancholie. Thuanus erzehlt von Heinrich III, daß dessen Zufall allezeit bey Annäherung der Kälte heftiger geworden. Mit der Hitze verhält es sich eben so. Wenn der gesündeste Europäer nach dem festen Lande von Amerika segelt, so befällt ihn, so bald er sich in einer gewissen Breite gesezet hat, ein heftiges Fieber, daß die Spanier *Tabardillo* nen-

nen; überlebt er dieses, so kömmt es selten wieder, und die Säfte werden gleichsam gereinigt, und der Luft, die er beständig in sich zieht, ähnlich gemacht*. Einem amerikanischen Spanier, der nach Europa gebracht wird, wiederfährt eben dergleichen. Die Wirkungen der verschiedenen Erdstriche ändern nicht nur die Farbe der Haut** und die Stimme; auch die sittlichen Eigenschaften der Seele richten sich darnach. Die Nachkommen der Portugiesen, welche etwa vor 300 Jahren sich am grünen Vorgebirge und den westlichen Küsten von Afrika gesetzt haben, haben nicht nur alle Aehnlichkeit mit den Gesichtszügen ihrer Vorfahren verlohren, sondern die afrikanischen Portugiesen haben auch kurzes lockichtes Haar, flache Nasen und dicke Lippen, gerade wie die Schwarzen, denen sich auch ihre Farbe nähert. Hat die Beschaffenheit des Himmels so viel Einfluß in die greben Theile des Körpers, so wird sie noch vielmehr in den zarten Gefäßen wirken können, die mit den Berrichtungen der Seele unmittelbar verbunden sind. Was für ein tapfer und kriegerisch Volk die Gallograeci gewesen, erhellet

* Man sehe von diesen Krankheiten des Antonio de Ulloa Reise nach Südamerika I. B. V. Cap. im 9. B. der deutschen allgemeinen Sammlung der Reisen zu Wasser und Lande, 35 S.

** Siehe die Anmerkungen über die verschiedenen Gestalten der Menschen 1c. Hamb. Mag. I B. I St. 4 Art. und Mitchels Vers. von den Farben der Menschen, das. 3 St. I Art. und 4 St. 2 Art.

hellet aus Cäsars Büchern; die Nachkömmlinge derselben wurden in Asien weichlich und melbisch. Unsere Franzosen stammen nicht von den alten Galliern, sondern von nördlichen Völkern her, und doch haben sie die Geschicklichkeit, alles nachzunehmen, die aufgeweckte und unbeständige Gemüthsart, die Cäsar und Livius den damaligen Einwohnern dieses Landes zuschreiben. Die Engländer, die iho eine Vermischung von so viel Nationen sind, zeigen noch den Charakter, den Cäsar und Tacitus den alten Britten bengelegt haben. Ein englischer Ehemann ist noch iho so wenig vermögend, auf seine Frau eifersüchtig zu seyn, als es ein Britte vor 1800 Jahren war; der Vorzugsstreit mit einer benachbarten Nation ist noch, wie er zu des Agricola Zeiten war, und der Verfasser hoffet, er werde beständig so bleiben. Die Portugiesen, welche die Hälfte von dem fast unbesiegten spanischen Fußvolke ausmachten, das sich in den Kriegen Spaniens wider die vereinigten Provinzien so viel Ruhm erwarb, hatten zu gleicher Zeit so weibliche Verwandten in Ostindien, daß ein Holländer zwanzig solcher Portugiesen jagte*.

B 5

Hause

* Warum ward aber der Holländer nicht auch weichlich, dessen Vaterland doch noch viel weiter von Ostindien unterschieden war, als des Portugiesen? Vermuthlich ist der Grund in was anderem zu suchen, als in der blossen Himmelsgegend. Vielleicht hat ihn der Herr von Haller in einem ähnlichen Falle, und wo keine Verpflanzung unter einen andern Himmel vorgegangen ist, angezeigt: Als

Hause wie vor Alters mázia, beherzt, beständig in widrigen Zufällen, in Amerika zärtlich, verzagt und weibisch*. Der Verfasser glaubt, man könne ihm hier ein paar andere Exempel entgegen setzen, und sucht solche aus dem Wege zu räumen. Als Rom von den nordischen Völkern verheeret wurde, verfielen nebst andern kostbaren Gebäuden auch die Wasserleitungen, welche die öffent-

Als Rom die Siege noch bey seinen Schlach-
ten zählte,
War Drey der Helden Speis, und Holz der
Götter Haus;
Als aber ihm das Maaß von seinem Reich-
thum fehlte,
Trat bald der schwächste Feind den feigen
Stolz ins Graus.

* Labat in seiner Beschreibung der Antillen, meldet eben dieses von den Creolen auf den französischen Inseln. Gleichwohl würde man den alten ursprünglichen Einwohnern von Amerika, den Peruanern u. d. g. unrecht thun, wenn man ihnen eben diese Weichlichkeit schuld geben wollte. Also scheint die bloße Himmelsgegend wohl nicht allein Schuld zu haben. Der Ueberfluß, in welchem sich die Europäer in Amerika größtheils befinden, die Bequemlichkeit, die sie dafselbst haben, die Nothwendigkeiten des Lebens mit leichter Mühe zu haben, der christliche Gebrauch, daß eine Menge armer Afrikaner im größten Elende leben müssen, einige wenige Europäer in ihrer Faulheit und Wollust zu unterhalten; dieses scheinen die wahren Ursachen von der Weichlichkeit der amerikanischen Europäer zu seyn. R.

öffentlichen Plätze von Unreinigkeiten befreieten; die Luft füllt sich daher iho oft mit solchen Ausdünstungen an, daß auch der gesundeste Fremde, wenn er zu gewissen Zeiten dahin kömmt, gewiß von einer heftigen Uebelkeit befallen wird, die oft ein trauriges Ende nimmt. Die Menge von Geistlichen, welche das Land erfüllet, verursacht ferner, daß es an Händen, das Feld zu bestellen, fehlet, und die Landschaft um Rom, welche vormals die angenehmste und fruchtbarste Gegend von Italien war, öde und ungesund wird, da statt bearbeiteter und fruchtreicher Felder nur wüste Plätze sind, wo nur unfreundliche Dämpfe und Nebel aufsteigen *. Holland ist iho ebenfalls ganz anders beschaffen, als es zu des Tacitus Zeiten war. Es war damals waldicht und ganz uneben, ein Arm des Rheins strömte durch Utrecht in die See. Iho ist das ganze Land eine einzige Ebene, mit unzähllichen Canälen zertheilet, die beständig so viel ausdünsten, daß keiner in die See kömmt, sondern jeder endlich als ein Sumpf bestehen bleibt: so sind auch iho die Holländer nicht mehr kriegerisch, sondern bloß zum Handel und zu Geldsachen aufgelegt, und verabsäumen alle männliche Uebungen, so daß
nach

* Addison hat in seiner Reise durch Italien eben diese Anmerkung gemacht, und die Einwohner des kleinen freyen Staates von St. Marino auf ihrem unfruchtbaren Berge glücklicher geschäzet, als die Unterthanen des Pabstes in dem schönsten Theile von Italien.

nach Pufendorfs Anmerkungen ein Holländer zu Pferde von allen ausgelacht wird*.

Dies alles hat mit der Musik nichts zu thun: aber die folgende Erinnerung bezieht sich wieder darauf. Die Weibspersonen im südöstlichen Theile von Welschland, leiden bey der Chlorosi und den hysterischen Zufällen eben solche wahnsinnige Beschwerden, wie Personen, welche die Tarantel vergiftet hat, und werden auf eben die Art geheilet. (Mead in seiner Schrift von der Tarantel 109. S.) Diese Anmerkung, nebst der Ungewißheit, welche sich in den Erzählungen vom Bisse der Tarantel befindet, veranlaßet den Verfasser, zu fragen, ob der Wahnwis, welcher einige Personen in Apulien jährlich befällt, und durch Musik geheilet wird, nicht vielmehr andern Ursachen, als dem Bisse der Spinne zuzuschreiben seyn möchte, da Apulien der heißeste Theil von Italien ist. Baglivius erzählt uns, nach dem Beispiele einiger allzu leichtgläubigen Alten, verschiedene

Be-

* Wie das nun eben zusammen hängt: Weil die Canäle in Holland endlich als Sümpfe stehen bleiben, so sind die Holländer nur zur Handlung geschickt, kann ich nicht sogleich absehen. Uebrigens hätte vielleicht Pufendorf auf einem Schiffe so schlechte Figur gemacht, als ein Holländer zu Pferde.

Die Gedanken des Verfassers von der Herrschaft der Himmelsgegend über die Gemüthsbeschaffenheit, sind mit des Herrn von Montesquieu seinen im Esprit des loix meist einerley, welcher letztere sie ziemlich weit getrieben hat.

Begebenheiten, welche in besondern Theilen der Erzählung Merkmale von Wahrheit und Aufrichtigkeit zeigen. Ihm folgen eine Menge italienischer Mönche, deren Nachrichten mit so viel ausschweifenden Begebenheiten erfüllet sind, daß sie mehr Glauben erfordern, als Philosophen zu haben pflegen. So erzählt Bocconi, kein Franciscaner, Minorite sey jemals von einer Spinne zu Brindisi gebissen worden, aber viel Capuciner, und wenn ein Capuciner gebissen worden, so helfe ihm, wenn er die Franciscanerkleidung anlegte. Sie schreiben diese Kraft St. Franciscus Zelle zu, in welcher keine Spinnen gelebet haben. Ein Mann von vieler Aufrichtigkeit, der sich vor dem drey Jahre zu Gallipoli aufgehalten, hat, wie er den Verfasser versichert, daselbst oft, sowohl alte Weiber, als junge Mägdchen gesehen, die von einer Schwermuth befallen worden, die sie den Biß der Tarantel nennen. Sie ward auf keine andere Art, als durch Musik gehoben. Die Personen, die vormals damit befallen gewesen, mußten, so arm sie auch seyn mochten, doch gegen die Annäherung der Jahreszeit sich mit Musik verwahren, denn bey Rückkunft der Zeit verfällt der Kranke wieder in eben die Umstände, wenn das Hülfsmittel nicht gebraucht wird. Verschiedenen Personen helfen verschiedene Töne, überhaupt aber dienen die muntersten Weisen am besten, und die Musik vermag so viel über sie, daß sie oft dabey zu tanzen anfangen, ob sie gleich zuvor kaum reden konnten, und gar nicht so aussahen,

als

als wenn sie einiger Bewegung fähig wären, und in dieser Entzückung bleiben sie, bis sie wieder zu ihrer vorigen Gesundheit kommen. Der Verf. bemerkt, daß bey nahe eben dergleichen Zufall über das italiänische Frauenzimmer vorzeiten gekommen, und das Orakel eben die Heilung vorgeschlagen, deren man sich iszo bedienet. (Apol. lon. hist. c. 40.) Eine andere Cur des Wahnsinnes durch die Musik, führet der Verfasser aus der Historie der paris. Akad. der Wiss. 1708. an. Aretäus, seiner Sekte ein Pneumatiker, der nach der Mundart, in welcher er geschrieben hat, wie Herr le Clerc behauptet, vor dem Julius Cäsar, oder oder nicht lange hernach muß gelebet haben, preiset eben dieses Hülfsmittel, besonders bey Liebhabern der Musik an, (*Περὶ Τεραπειᾶς ὀξέων πᾶσι*, l. I. p. 85. Edit. Wiggan.) Celsus räth eben dieses, (l. I. c. 18.) Der Verf. empfiehlt diese Betrachtungen sonderlich denen, die über Tollhäuser gesetzt sind. Bey dieser rührenden Scene des menschlichen Elendes, weiß die heutige Praxis fast von nichts weiter, als Ausleerungen, Nervenstärkungen und kaltem Baden. Die Erfahrung lehret, wie wenig dieses zureichet, und ermahnet uns, das Verfahren der Alten wieder aufzubringen, das ein so erstaunender Erfolg begleitet hat. Die Beschaffenheit der Wahnsinnigen in ihren schlimmsten Umständen, erfordert in der That was mehr, als was insgemein dabey gethan wird, da treibende Mittel alsdenn wenig Wirkung haben. Der V. hat einem Wahnsinnigen einen Stuhlgang

zu erregen, ihm oft sechsmal soviel gegeben, als dem stärksten gesunden Manne wenigstens ein halbes Duzend würde verursacht haben, und eben dieses, sowohl bey Opiatis, als andern Mitteln, bemerkt. Wenn die Aufmerksamkeit des Geistes unterbrochen, oder auf etwas ungewöhnlich angestrenget ist, so können gewisse körperliche Werkzeuge einen viel stärkern Reiz ausstehen, ehe die gewöhnlichen Absonderungen und Abführungen erfolgen. Daher halten Wahnsinnige eine starke Kälte, oder eine lange Beraubung der Speisen und aller Erquickungsmittel aus, ohne daß man an ihnen einen gegenwärtigen Schaden bemerkt. Könnte man nun die Unruhe des Gemüthes, und die Wuth der Einbildungskraft bändigen, und so zu reden, durch die Musik die vorige Vereinigung des Leibes und der Seele wieder herstellen, so liessen sich in dieser Zwischenzeit Arzneymittel mit Fortgang anbringen, und die materialische Ursache, welche Schaden thut, könnte dadurch eingeführet werden. Dr. Willis (cerebr. anat c. 17.) hat diese Art, die Schwermuth zu überwältigen, schon angezeigt.

Daß die Musik über die meisten Menschen, und über einige wegen eines besondern Baues des Körpers, der Gewohnheit, u. s. w. noch mehr Gewalt hat, erhellet daraus, weil sie bey allen Menschen wirksam ist, sie zur Bewegung oder zur Ruhe zu bringen. Die meisten Arzneymittel wirken nur auf die abführenden Werkzeuge, und
die

die gröbern Säfte, die Musik rühret den Geist selbst. Und auf diese Art hilft vermuthlich nicht nur die Musik im engen Verstande, zur Gesundheit, sondern alles, wo sich Harmonie befindet, eine angenehme Aussicht, schöne Gebäude, Gemählde, guter Geruch u. d. g.

Athenäus meldet uns aus einem verlornen Buche Theophrasts, daß man durch die phrygische Harmonie die Gicht, (*malum ischiadicum*) gehoben. Cælius Aurelianus meldet, daß man die Musik im Lendenweh nützlich befunden. Gellius erwähnt, daß Theophrast die Musik bey giftigen Schlangenbissen angepriesen, und Mahomed empfiehlt es in einer noch nicht aus dem Arabischen übersehten Schrift, die den Titel führet: *de Medicina prophetæ*, wenn jemand von einem Scorpion ist vergiftet worden. Doch der Verfasser glaubet, da solcher Thiere Bisse nicht allezeit giftig sind, so wären wohl die, bey denen man dieses Mittel gebrauchet, auch ohne die Musik gesund geworden. Martianus Capella erzählet viele heilsame Wirkungen der Musik, und Herophilus trieb die Ausschweifung so weit, daß er glaubte, der Puls richte sich nach einem harmonischen Gesetze.

Das fünfte Capitel soll von der Zurückhaltung des Alters durch die Musik reden. Da die Abnahme der Kräfte im Alter von dem Abgange der Lebensgeister herrühret, so muß man auf deren Ersetzung denken, oder doch bedacht seyn, sie zu sparen, und nicht durch Sorgen oder Aus-
schwei-

schweifungen zu verschwenden. Dieses zu erläutern, bemerkt der Verfasser, daß alle Personen, welche in den Geschichten wegen langen Lebens bekannt sind, Philosophen, und wegen ihrer Enthaltung bekannt sind. Demokrit, Plato, Parmeniades, Gorgias, Protagoras, Seneca, u. a. unter den Alten, unter den Neuern besonders Mathematikverständige *. Baco versichert, Mäßigkeit und ein pythagorisches Leben, dergleichen einige Mönche führen, tragen sehr viel zur Vermehrung unserer Jahre bey. Plato aber war sowohl, als Pythagoras, ein grosser Meister in der Musik und Geometrie, und der Verfasser zweifelt nicht, daß der Gebrauch der erstern, und öftere Aufmerksamkeit darauf, das Leben verlängern können **, indem die Musik die Bewegung
der

* Wallis, Newton, der
= = = Als Greis zu zeitig starb,
Straube.

Leibniß, Joh. Bernoulli, Halley, und verschiedene mehr, von den Größten in dieser Wissenschaft, zum Beweise, daß die Anstrengung der Seelenkräfte das Leben so sehr nicht verkürzt, wie es uns manche Arzneygelehrte, die viel leicht selbst Lust haben, lange zu leben, bereden wollen. Der berühmte D. Hales zeigt noch igo in einem ziemlich hohen Alter alle Lebhaftigkeit und Kräfte eines gesunden Mannes.

** Wie alle gemäßigte Ergößungen etwas dazu beizutragen vermögend sind.

I Stück. 2. Band. C

der Lebensgeister gehörig mäßiget und ordnet, die Schwermuth vertreibt und unschuldige Ergötzungen gewähret. Der Verf. bekennet zwar hieben, daß er eben nicht viel Musicos anführen könne, die ein hohes Alter erreicht hätten; er beantwortet diesen Einwurf aber auf eine sehr besondere Art. Diejenigen, welche sich mit der Ausübung der Musik beschäftigen, verlassen die Strenge und Regelmäßigkeit der musikalischen Composition. Die Aufführung im sittlichen Leben richtet sich leicht nach den Grundsätzen, die man sich in theoretischen Künsten gemacht hat. Die Künstler lernen die Ergötzungen und Wohlüste des Lebens kennen, und misbrauchen; sie leben meistens bei Schauplätzen, wo Ausschweifungen unvermeidlich sind. . . . Der Verf. mag diese Betrachtungen selbst verantworten. Zuletzt führet er noch an, daß Roger Baco, und der Araber Abubethrus Rhazes, die Musik ebenfalls angepriesen, jener, das Gemüth im Alter zu ermuntern, dieser, schwangere Weiber zu ergötzen, wodurch, seiner Meinung nach, das Kind selbst gestärket würde. (Rhaz. ab Mansorem L. 4. c. 27.)

Im sechsten Capitel wird der Unterschied unter der alten und neuern Musik untersucht. Was uns die Alten von der Gewalt der Musik über Menschen und Thiere erzählt, gehöret unstreitig unter die verlornen Künste*. Bosius (de Poëm. cantu & Virib. Rhythmi p. 98.) giebt vornehmlich folgende Ursachen an: daß man
in

* Vielleicht unter die nie gewesenem.

in der neuern Composition zu wenig auf den Rhythmus oder die Abwechslung des Zeitmaasses, als die wahre Seele der Harmonie, sehe; daß unsere Instrumente nicht vollkommen genug sind, u. s. w. Aber der Verf. antwortet: die vortreflichsten neuesten Stücke beobachteten allerdings sehr wohl die Gesetze des Rhythmus, und wer sie hörte, fühlte ein ausnehmendes Vergnügen, das von dieser Ursache entspränge. Er nennt dieserwegen einige von Händeln gesetzte Stücke, als die vorzüglichsten. Den Vorzug der alten Instrumente räumt er dem Bossius auch nicht ein; aber das gestehet er ihm zu, daß die Stücke durch viele Läufer so dunkel und verwirrt gemacht werden, daß der Zuhörer den Zusammenhang verliert, und nicht mehr fühlet, wie sich alles auf das Ganze bezieht. In allen Ueberbleibseln der Kunstwerke der Alten zeigt sich eine bewundernswürdige Einfalt, eine sorgfältige Nachahmung der Natur, und unstreitig hat die Vortreflichkeit der alten griechischen Tonkunst auch darinn bestanden, obwohl keine Ueberbleibsel derselben auf unsre Zeiten gekommen sind. Der Verf. schließt dieses aus einer Stelle des komischen Dichters Pherekrates, die Plutarch de musica anführet, wo sich der Schußgeist der alten Musik über die Verderbniß beschweret, welche von den Neuern durch allzuvielen Künsteleien verursacht worden*.

E 2

Eben

* Eben dieses hat Bouilloud de Mermet in seiner Schrift von den Ursachen des verdorbenen Geschmacks

Eben diese Einfachheit der Stücke der Alten läßt sich auch aus der Beschaffenheit ihrer Instrumente darthun, wie Edelsteine u. uns solche darstellen; dieselben waren keiner solchen Mannichfaltigkeit von Tönen fähig, als unsere, die so viel Saiten haben, und also so viel Unterabtheilungen von Noten fassen. Es verhält sich aber mit der Musik, wie mit der Malerey, ehe man sich in beyden einen Geschmack durch Fleiß und Uebung erworben hat, wird das Gemüthe von den ersten Empfindungen ausser sich gesetzt, und die Neuigkeit macht den dauerhaftesten Eindruck. So muß jeder, der ein musikalisch Gehör hat, gestehen, daß er anfangs mehr ist entzücket worden, wenn er einen einfachen Gesang gehöret hat, als bey dem künstlichsten Concerte. Nachdem aber unser Geschmack feiner geworden ist, vergleichen wir die Verbindungen und Verhältnisse aller Theile, und die Unvollkommenheiten, welche wir bemerken, die sich in allen Kunstwerken der Menschen befinden, und uns vermittlest unserer Einsicht desto mehr offenbar werden, vermindern das Vergnügen in uns. Daher erqöhet in allen Kunstwerken ein mütelmäßiges Stücke einen grossen Kenner viel weniger, als einen Mann von natürlich gutem Geschmacke, der aber noch nicht durch Regeln und Uebung ist vollkommen gemacht worden, obwohl jenes Vergnügen, das
das

schmackß in der heutigen Musik, erinnert, welche Schrift im kritischen Musikus an der Spree deutsch zu lesen ist.

das sich auf Vernunft und Einsicht gründet, dem letzten weit vorzuziehen ist. Daraus läßt sich also vielleicht die Frage von den Wirkungen der alten Musik auflösen. Die Ergötzungen einer jeden Empfindung sind anfänglich stärker, aber nicht so dauerhaft, als diejenigen, welche aus gelassener Ueberlegung entspringen. Wo alles einfach ist, entdeckt die Seele bald den Zusammenhang und die Verbindung dieser Theile, aber dieses einzusehen, wird in einem mehr verwickelten System schwerer. Ob also gleich jemand von nur ordentlicher Fähigkeit aus unserer Musik nicht so viel Vergnügen schöpfte, als vielleicht die alte gewähret hat, so wird doch ein vollkommener Richter von beenden, die neuere so sehr vorziehen, als solche an übereinstimmender Mannigfaltigkeit, die alte übertrifft.

Wie weit der Verf. seiner Absicht von den Wirkungen der Musik bey Krankheiten ein Vergnügen gethan hat, läßt sich hieraus leicht urtheilen. Sein Buch hat die Aehnlichkeit mit eines deutschen Gelehrten Schrift beynah von eben der Sache*, daß bende von einer Menge anderer Dinge viel besser handeln, als von dem Gegenstande, den sie hauptsächlich abhandeln wollen.

A. G. Kästner.

* Albrecht, de effectu musices in corpus animatum.



III.

Galland, von dem Ursprunge
und Gebrauche der Trompete,
bey den Alten.

aus den Gesch. der königl. Akad. der Wiss. zu Paris,
nach der Uebersetzung der Mad. Gottschedinn.

Da diese Materie dem Herrn Galland der Untersuchung eines Liebhabers der Alterthümer sehr würdig zu seyn schien; so hat er einen weitläufigen Tractat verfertigt, davon er in dem 1706, 1707 und 1708 Jahre, der Akademie verschiedenes vorgelesen. Das ganze Werk ist in drey Haupttheile abgetheilet.

In dem ersten, worinnen der Verfasser insonderheit den Ursprung der Trompete und deren verschiedene Arten festsetzen wollen, zeigt er, daß dieselbe schon vor **Mosis** Zeiten bekannt gewesen. Den Beweis zieht er aus dem zehnten Capitel des vierten Buchs **Mose**, allwo Gott dem **Moses** befiehlt, zwey Trompeten zu machen, die von Silber seyn und einen verschiedenen Klang haben sollten, und wodurch die Befehlshaber das Volk und dessen Bewegungen ordnen könnten. Da nun Gott in dieser Stelle, zum **Moses**, nur von dem Metalle zu diesen Trompeten, und von den verschiedenen Zeichen redet, die sie geben sollen, von ihrer Figur aber gar nichts saget; so kann man daraus ganz natürlich schliessen, daß diese Form dem **Moses** sowohl, als den **Israe- liten** bekannt gewesen. Und wo hätten sie wohl
diese

und Gebrauche der Trompete. 39

diese Kenntniß hergenommen, als aus Aegypten? Daraus folget nun, nach Herrn Galands Lehrgebäude, daß die Trompete unfehlbar daselbst, entweder vom Mizraim, oder von einem seiner ersten Nachkommen, erfunden seyn müsse. Was diese Meinung noch mehr bestärket, ist, daß die Griechen selbst erkannt haben, es sey Osiris, einer der ersten ägyptischen Könige, Erfinder davon. Freylich haben einige andere diese Erfindung der Minerva zugeeignet; allein wenn man die Sache historisch untersucht, so fehlt sehr viel, daß der Gebrauch der Trompete bey den Griechen so alt sey, als er bey den Aegyptiern und Israeliten gewesen, weil sie nicht einmal bey der trojanischen Belagerung bekannt gewesen zu seyn scheint. Was aber Homers Zeiten betrifft, so ist es gewiß, daß man sich in den Schlachten der Trompete bedienet hat, wie man dieses mit dem sinnreichen Gedichte von dem Frosch- und Mäusekriege, beweisen kann. Hieraus nun lernen wir, daß, wenn Homer den Griechen und Trojanern keine Trompeten giebt, es darum geschehen, weil man sich damals derselben noch nicht bedienet hat, und dieser grosse Dichter sich dem Tadel seiner Landsleute nicht aussetzen wollen, welche so gut wußten als er, wie neu der Gebrauch der Trompete noch in Griechenland war.

Virgil ist in diesem Stücke so behutsam nicht gewesen als Homer, welcher letztere, weil er älter war, die Gebräuche jener Zeit auch viel

40 III. Galland, von dem Ursprunge

besser kannte. Man findet nemlich in der *Aeneis*, daß *Misenus*, ein Sohn des *Neolus*, bey der trojanischen Belagerung ein berühmter Trompeter gewesen, der sich oftmals an *Hektors* Seiten hervorgethan. Nach einigen Schriftstellern, sind die *Tyrrhener* die Erfinder der Trompete. *Athenäus* sagt ausdrücklich, daß dieses Volk τὰ κέρυατα καὶ σαλπγγας, die gekrümmte und die gerade Trompete, erfunden habe. Andere, z. E. *Parfanius*, eignen deren Erfindung, nicht den *Tyrrheniern*, sondern deren Anführer dem *Tyrrhenus*, einem Sohne des *Herkules* und Bruder des *Lydis*, zu.

Der Ursprung der Trompete scheint bey den *Griechen*; und *Römern* einerley zu seyn, und der Gebrauch dieses Instruments, geht bey allen beyden, nicht über *Herkuls* Zeiten hinaus. Dieses Spiel machte einen Theil der feyerlichen Spiele aus, die man in Griechenland hielt, und es stand auch ein Preis darauf.

Die griechischen Schriftsteller geben nichts sonderliches von der Trompete ihres Landes an die Hand. Von den Trompeten der *Römer* aber, findet man mehreres, und sie unterscheiden sich von den *Griechen* darinn, daß sie dreyerley Arten derselben gehabt haben.

Die erste war diejenige, welche man *Tuba* nannte, von *Tubus*, weil sie einer Röhre glich. Diese Trompete war gerade, und hieß auch *Tuba directa*, *Aes rectum*. Oben am Ansätze war sie enge, hernach erweiterte sie sich allmählich

und Gebrauche der Trompete 41

lich und endigte sich mit einer cirkelförmigen und geschicklichen Rundung, auf eine Art, die derjenigen völlig gleicht, welche noch heute zu Tage unter uns gebräuchlich ist.

Die andere Art römischer Trompeten war kleiner als die erste. Sie gieng gegen das Ende zu krumm, fast wie ein Bogeldeuterstab, von welchem sie auch den Namen *Lituus* hatte. Zuweilen hieß sie auch *Tuba curua*.

Die dritte Art endlich von Trompeten, welche bey den Römern gebräuchlich war, nannte man *Buccina*, oder *Buccinum*. Diese war fast ganz krumm und cirkelförmig. Sie gieng dem Trompeter unter dem linken Arme weg, und krümmte sich dergestalt herum, daß die äußerste Oefnung, von eben der Gestalt als der geraden Trompete ihre, sich von vornen, oben über der Achsel zeigte, als ob sie sich wieder zum Mundstücke fügen wollte.

In dem andern Theile dieses Tractats untersucht Herr Galland, wozu man die gerade Trompete, welche die Griechen $\sigma\acute{\alpha}\lambda\pi\iota\gamma\zeta$, und die Lateiner *Tuba* nennen, am gewöhnlichsten gebraucht. Dieß geschah nun im Kriege um die Soldaten zu ermuntern, oder sie zur Fahne zurück zu rufen, wenn sie sich in der Hitze des Treffens davon verirret hatten.

Die gerade Trompete in den Kriegsheeren, war insonderheit dem Fußvolke bestimmt; und diejenigen, welche sie bliesen, hießen *Tubicines*: sie diente ebenfals zu Fusse; es mußte

42 III. Galland, von dem Ursprunge

denn bey gewissen Gelegenheiten gewesen seyn, da man sie zu Pferde setzte. Wenn die Heere gegen einander rückten, so bliesen die Trompeten zum Anmarsch, das heißt, sie gaben das Zeichen zur Schlacht. Allein, eben sowohl als ein gewisser Ton der Trompete bedeutete, man solle den Feind anfallen; so gab ein anderer auch den Abzug zu verstehen.

Es war ein alter Gebrauch bey den Römern, die Stadtmauren bey Trompetenschalle zu schleifen. Ein anderer besonderer Gebrauch der geraden Trompete aber, war, daß sie im Felde den Soldaten die Zeichen zu ihren verschiedenen Berrichtungen ertheilte.

Unter dem Schalle eben dieser Trompeten, hielten auch die *Dictatores*, *Consuls*, *Prætores* und andere *Heerführer*, ihr Siegesgepränge. Sie giengen vor diesen feyerlichen Aufzügen her, und erfüllten die Luft mit einem Geflirre, welches die Freude des Volks verdoppelte. Uebrigens war die gerade Trompete dem Kriege doch nicht so gar vorbehalten, daß man sie nicht auch noch zu andern Dingen gebraucht hätte, die gar keine Verbindung damit hatten. Die Römer bedienten sich derselben, so wie die Griechen thaten, bey der Feyer einiger ihrer heiligen Spiele, und unter andern auch, bey den floralischen Spielen.

Zuweilen bediente man sich ihrer auch bey den Leichengeprängen, das heißt, bey dem Leichenzuge, und so lange die Spiele währeten, welche man
rund

und Gebrauche der Trompete. 43

rund um den Holzstoß eines Verstorbenen zu Ehren seines Begräbnisses anzündete. Nach dem **Servius** hat man sich der geraden Trompete nur bey den Leichenbegängnissen bejahrter Personen bedienet, zum Unterschiede mit den jungen Leichen, vor deren Gepränge Flöten vorher giengen. Ungeachtet dieser Unterscheidung dieses Sprachlehrers aber, ist es doch gewiß, daß man sehr oft den Klang der Trompeten auch mit Flöten vermischt hat, und zwar bey den Leichenbegängnissen der Grossen und der Kaiser. Man könnte gar, überhaupt zu reden, sagen, daß bey allen Leichengeprängen der Römer, sie mögen seyn gewesen wes Alters und Standes sie wollten, allemal auch Flöten gebraucht worden; indem man bey allen Begräbnissen diejenigen Trauerlieder gesungen, welche man *Naenias* genannt, und die gewiß mit Flöten haben müssen begleitet werden.

Auch bey gewissen Opfern war die gerade Flöte noch üblich; insonderheit bey dem Feste der Musterung des Gewehres.

In dem dritten und letzten Theile endlich, handelt Herr **Galland** von der krummen Trompete, *Lituus* genannt, und von der *Buccina*, als den zwey letztern Arten der Trompeten, die den Römern eigen gewesen. Die krumme Trompete, oder *Lituus* war für die Reuterer. Dieses giebt **Horaz** in den zwey ersten Büchern seiner Oden klar genug zu verstehen, als daß man daran noch zweifeln sollte. Wenn die römischen Kaiser zum Kriegsheere kamen, und an die Soldaten eine Rede

44 III. Galland, von dem Ursprunge.

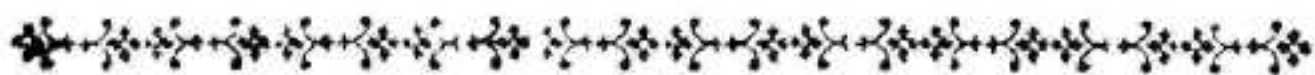
Nede: hatten wollten, so lieffen sie selbige durch die krumme Trompete zusammen rufen, wie Ammian Marcellin bezeuget. So wie die gerade Trompe dem Fußvolke zum Zeichen des Angriffs und der Zurückziehung diene, so dient der Lituus zu eben der Sache bey der Reiteren. Auch bey den siegsprangenden Einzügen ward sie gebraucht; wiewohl man dieses nur von den Geschwadern der Reiteren verstehen muß, durch welche der Siegeszug verschönert ward. Denn das Fußvolk, welches an der Spitze dieses Gepräuges gieng, hatte allezeit seine Tubicines vor sich, welche auf der geraden Trompete bliesen, die eigentlich Tuba genennet ward.

In Ansehung der andern Trompete mit Namen Buccina, so war sie dem Fußvolke mit der geraden Trompete gleich gemein. Mit dem Schalle der Buccina wurden auch im Lager die verschiedenen Nachtwachen angemeldet, die erstern Wachen von den folgenden abgelöset u. s. w. Zu diesen Dingen brauchte man die Buccinam lieber als die gerade oder krumme Trompete, weil der Ton der Buccina schärfer war, und sich auch in die Ferne deutlicher hören ließ.

Zu Zeiten des Vegetius, der unter Valentinian dem jüngern gelebt hat, bedienten sich die Römer noch einer vierten Art von Trompeten. Dieses waren die Hörner des Büffels, oder der Auerochsen, welche damals in Deutschland häufig zu finden waren. Dieses Horn, welches



ches am Mundstücke mit Silber beschlagen worden, soll, wie dieser Schriftsteller schreibt, einen so deutlichen und hellen Ton von sich gegen haben, als keine von allen andern Trompeten gethan.



IV.

Des Herrn Abts Fraguier Untersuchung einer Stelle aus dem Platon, von der Musik. 1716.

aus den Gesch. der königl. Akad. der Wiss. zu Paris, nach der Uebersetzung der Mad. Gottschedinn.

Die Meinung welcher die mehresten Neuern, im Absehen auf die Tonkunst der Alten ergeben sind, ist diese: daß sie dasjenige nicht gekannt haben, was wir eine **viestimmige Musik** nennen, daß heißt, in welcher diese verschiedenen Stimmen, eine jede für sich, einen besondern Gesang haben, und sich dennoch zu einander schicken; wie es in unsern **Contrapuncten** geht, sie mögen nun einfach, oder **doppelt** seyn. Dieß ist die Meinung unserer mehresten Gelehrten, unter andern

1. Des berühmten Uebersetzers Amyot, wie man vor seiner französischen Uebersetzung, die er von **Plutarchs Tractate von der Musik** gemacht hat, sehen kann.
2. Des Johann Wallis, eines berühmten engländischen Meßkünstlers a. d.

316. 317. S. seines Anhanges zu des Pto-
 lomäus Harmonik. 3. Des Claudius
 Perrault, Doctors der medicinischen Facultät
 zu Paris und Mitgliedes der königlichen Akade-
 mie der Wissenschaften, in seinen französischen
 Auslegungen über den Vitruvius; und
 in einer Abhandlung von der Musik der
 Alten, die zu Ende des 2 Bandes seiner Ver-
 suche der Naturwissenschaft, gedruckt steht.

Der Herr Abt Fraguier, welcher sich nicht
 einbilden konnte, daß das in der Kenntz der frey-
 en Künste so erleuchtete Alterthum, welches so
 sinnreich war, dieselben zu verbessern, die Ver-
 bindung vieler Stimmen, in den vielstimmigen Mu-
 siken von Stimmen oder Instrumenten, welches
 er das **Meisterstück der Tonkunst und Her-
 monie** nennet, nicht hätte wissen sollen; hat ge-
 glaubt, er fände glücklicher Weise in einer Stelle
 im Plato etwas, wodurch er ein, seiner Meinung
 nach, den Griechen und Römern so nachtheiliges
 Vorurtheil, dämpfen könnte.

Die Stelle steht im VII Buche von den Ges-
 etzen, allwo Plato befiehlt, daß die jungen Leu-
 te die Tonkunst vom dreyzehnten bis ins sechs-
 zehnte Jahr, lernen sollen. Der Nutzen dieser
 dreyjährigen Bemühung würde dieser seyn, daß sie
 einklängig in die Leyer singen, und in der Musik,
 diejenigen Gesänge, die den Bewegungen der Zu-
 gend gemäß waren, von den andern würden un-
 terscheiden können, die das Merkmaal einer un-
 geordneten Empfindung an sich hätten.

So viel ist für den Gesetzgeber genug, sagt Herr Fraguier. Da nun die harmonische Composition für solche Geister, als die Griechen hatten, sehr einnehmend war, und dieselbe ausserdem mit vielen Schwierigkeiten verknüpft war, die sich nur durch eine lange Bemühung überwinden liessen; so mußte man die Jugend warnen, sich derselben nicht gar zu sehr zu ergeben; und eine Verordnung machen, die sie abhielte, den musikalischen Aufsätzen eine Zeit zu widmen, die zu etwas Besserm bestimmt war.

Hier ist die griechische Stelle (*). Τούτων τοίνυν δεῖ χάριν (das heißt, um das Gute von dem Bösen zu unterscheiden;) τοῖς Φθόγγοις τῆς λύρας προσχρηῖσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορῶν, τον τε κινδριστήν και τον παιδευόμενον, αποδιδόντας προσχορδα τὰ Φθέγματα τοῖς Φθέγμασι. Folgendes ist eigentlich die Stelle, die der Herr Abt Fraguier untersucht: τὴν δ' ἑτεροφωνίαν και ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορῶν ἰεῖσων, ἄλλα δὲ τῆ μελωδίαν συνθέντος ποιητοῦ. Και δὲ και πυκνότητα μανότητι, και ταχος βραδυτήτι, και οξύτητα βαρύτητι, σύμφωνον και ἀντιφωνον παρεχομένους, και τῶν ῥυθμῶν ἰσαύτως παντοδαπὰ ποικιλματα προσαρμόττοντας τοῖσι Φθόγγοις τῆς λύρας. πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσι τὸ τῆς μουσικῆς χρησιμον ἐκλήψεθαι διὰ τάχους. Τὰ

(*) Plato Libr. VII. de Legibus p. 812. D. H. S.

48 IV. Hr. Abt Fraguier von der

Τὰ γὰρ ἐνάντια ἀλλήλα ταραττοντα δυσμαθίαν παρέχει. Δεῖ δὲ ὅτι μάλιστα εὐμαθεῖς εἶναι τοὺς νέους. Das heißt: Was die Verschiedenheit und Abwechselung betrifft, die man in dem Mitspieler der Leyer bemerkt, da die Sayten, einen Gesang machen, indem die von dem Dichter verfertigte Melodie einen andern hervorbringt, (denn damals setzte der Dichter selbst seine Verse in die Musik (*): woraus die Vereinigung der Geschwindigkeit mit der Langsamkeit, des hohen mit dem tiefen, und des Wohlklanges und Missklanges, entsteht; ja auch das Sylbenmaass mit allen Tönen der Leyer zu verbinden zu wissen; alles dieß muß nicht der Hauptendzweck des jugendlichen Fleisses seyn; indem die Jugend, in dreycen Jahren, alles fassen soll, was die Tonkunst gutes und nützlichcs an sich hat. Sachen, die unter einander widrig sind, und eines das andre hindern, würden junge Leute, die eine Lust zum Lernen haben sollen, zu den Wissenschaften nur untüchtig machen.

Ehe Herr Fraguier die fernern Folgen aus dieser Stelle zieht, hält er es für nöthig, seine Uebersetzung noch einmal durchzusehen.

Erst-

(*) *Musici qui etiam quondam iudem Poetae. Crassus apud Cic. Lib. 3. de Orat. Num. 44. R. S.*

Erstlich bemerkt er, daß er, mit dem **Marsilius Ficinus**, so übersetzt habe, als ob in dem Griechischen, vor dem $\sigmaύμφωνον$ ein $\kappa\alpha\iota$ stünde, Daß **Ficin** der erste sey, welcher den **Plato** lateinisch übersetzt hat. Daß er das Griechische nicht mit drucken lassen: man könne also glauben, daß in seiner Handschrift ein $\kappa\alpha\iota$ gestanden, weil er es übersetzt hat. So urtheilet **Heinrich Stephan** auf hundert Stellen seiner Anmerkungen über den **Plato**, und insonderheit in einer Handglosse, über eine Stelle aus dem **Meno**, wo er urtheilet, daß **Ficin**, $\kappa\alpha\iota$ gelesen (*). Was endlich **Heinrich Stephan**, von der Stelle des **Meno** und unendlich vielen andern, im Absehen auf das $\kappa\alpha\iota$ er sagt, welches **Ficin** in seiner Handschrift gelesen, das sagt der Herr **Abt Fraguiet** von dem $\kappa\alpha\iota$ im VII. Buche der **Gesetze**.

Zum andern bemerkt er, daß er, $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\phi\omega\nu\omicron\nu$ durch **Misklang** (*Dissonantia*) gegeben; weil **Ficin**, **Janus Cornarius**, und **Serranus**, dieses Wort durch *dissonum* übersetzt haben; indem sie es unfehlbar als dem $\sigmaύμφωνον$ für $\acute{\alpha}\sigmaύμφωνον$, entgegen gesetzt gehalten. Er weist, daß alles, was $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\phi\omega\nu\omicron\nu$ ist, nicht $\acute{\alpha}\sigmaύμφωνον$ sey; daß aber, da alles $\acute{\alpha}\sigmaύμφωνον$ auch $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\phi\omega\nu\omicron\nu$ ist, eben die Ursache der Entgegensezung ihn bewogen, es ebenfalls für **Misklang** zu nehmen; indem das Vornwort $\acute{\alpha}\nu\tau\iota$ allerley Sinn annehmen kann, der eine Widrigkeit in sich schließt, $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$,

(*) Plato in Menone p. 82. B.

λέγειν, widerreden, ἀντιλογία, der Widerspruch. Er hat also ἀντιφωνον als ein allgemeines Wort genommen, das dem σύμφωνον entgegen gesetzt wäre, und hat geglaubt, das ἐναντία ἀλλήλα ταραττοντα, fielen hauptsächlich auf dieses Wort: und Plato wolle hier sagen, wie er anderwärts sagt, ἀσυμφωνον εἶναι καὶ ἐναντία λέγειν, unreinig seyn und sich widersprechen. Um so viel mehr, da er sich der Art erinnerte, wie Plato in Tim. pag. 80. A. R. erklärt, wie die Miefklänge sich im Wohlklänge auflösen.

Es scheint, sagt der Abt Fraguier, Plato habe den Vorwürfen vorbeugen wollen, die der Tonkunst seiner Zeiten, von den Nachkommen gemacht werden könnten. Denn, was er mit einem einzigen Worte hätte sagen können, das beschreibt er mit einer solchen Weitläufigkeit, daß man schwerlich einen andern Weg erwählen könnte, wenn man unsere zusammengesetzteste Harmonie beschreiben wollte.

Könnte man wohl, fährt Herr Fraguier fort, in einer Abhandlung, die nicht ein rechter musikalischer Tractat seyn sollte, sich nachdrücklicherer Wörter bedienen, als ποικιλια, und ἑτεροφωνία sind, um alle Veränderungen und Spiele des Contrapunctes anzudeuten? Enthalten diese zwey Worte nicht alles was wir das Accompagnement einer Stimme, item ein Concert nennen; welches, aus den Obern- Untern- und Mittelstimmen, ja noch aus andern, wosfern es welche giebt, zusammen gesetzt ist. Καὶ εἰ ἄλλα ἄτγα μεταξὺ τυγχάνει ὄντα, wie Plato Lib. 4. de Rep.

Rep. p. 443. D. E. sagt? Die kurzen Töne mit den langen Tönen, πυκνότητα μανότητι, die Langsamkeit mit der Geschwindigkeit, τάχος βραδύτητι; ist das was anders, als daß eine oder zwei Noten gesungen werden, indem das mitspielende Instrument, in dem gehörigen Maaße der Zeit, viele Noten abspielet? oder daß gegenheils, das Instrument nur weniae Noten macht, indert die Stimme eine viel grössere Zahl derselben hören läßt? Den hohen und tiefen Ton mit einander vergleichen οξύτητα βαρύτητι; die Wohllaute und Mislaute künstlich verbinden, σύμφωνον και αντίφωνον; alles dieses, in dem Maaße der verschiedenen Bewegungen, ρυθμῶν παντοδαπὰ ποικίλματα, ist dieß nicht alles was man zur vollkommenen harmonischen Composition nur begehren kann?

Der Abt **Fragnier** bemerkt ferner, daß **Johann Wallis**, der der Meinung der Neuern im Absehn auf die Musik der Alten zugethan ist, gleichwohl gesteht: **Ptolomäus** scheine die vielstimmige Musik gekannt zu haben. *Quamquam enim tale quid innuere videantur, quae apud Ptolomaeum occurrunt, Cap. XII. Lib. 2. voces aliquot; ἐπιψαλμός, succentus (epipsalmus) σύγκρουσις, ictuum concussus; ἀναπλοκή, replicatio; καταπλοκή, implicatio; σύρμα, tractus; και ὅλως ἢ δια τῶν ὑπερβατῶν φθόγγων συμπλοκή, atque omnino omnium distantium sonorum complicatio (quae desiderari dicit, prae aliis instrumentis, in Monochordo Canone, eo quod manus percutiens unica sit, nec*

possit distantia loca simul pertingere, quae faciunt, ut plures aliquando chordas vna percussas putem: Id tamen rarius factum puto &c. *Wallis in Append. ad Ptolom. Harmonic. p. 317. in 4to.* Wallis ist, fährt Herr Fraguier fort, gezwungen zu glauben, daß die Instrumentenspieler der Alten, viele Saiten auf einmal geschlagen, welches uns dienet zu erklären, auf was Art sie die Misflänge vorbereitet und aufgelöset haben. Hätte dieser gelehrte Mann, sagt er, obige Stelle im Plato gekannt, so hätte er, zum Vortheile der alten Musik, eine viel gewissere Folge aus des Ptolomäus Worten gezogen. Allein man weiß aus Erfahrung, daß in den Wissenschaften, dasjenige, was einem gleichsam von ohngefähr in die Hände geräth, oftmals ein Licht giebt, welches man in den bekannnten Quellen vergeblich gesucht haben würde. Ein Meßkünstler, z. E. der von der Musik der Alten handeln will, glaubt, er wisse alles, was man davon wissen kann, wenn er alle Alten gelesen hat, die davon geschrieben haben; ungeachtet sehr wenige unter ihnen älter, als die christliche Jahrrechnung sind. Hätte er hingegen, das weite Feld der schönen Wissenschaften fleißig durchforscht; so hätte er hie und da Sachen gefunden, die, da sie ihm ein neues Licht aufgestellt, ihm auch die Kenntniß derer Schriftsteller erleichtert und verbessert hätten, die er beständig in Händen trägt.

Um die Erklärung zu unterstützen, welche der Abt Fraguier, der Stelle im Plato giebt, die
die

Die Musik betrifft, so setzt er nur, als einen Anhang, eine Stelle aus dem Cicero im 2 Buche von der Republik, und eine andere aus dem Macrobius hinzu. Die Stelle aus dem Cicero, ist nur eine Abschrift einer Vergleichung, die man in dem IV Buche von Platons Republik auf der 443 S. D. E. liest: Ut in fidibus ac tibiis, atque cantu ipso ac vocibus, concertus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditae ferre non possunt: isque concertus ex dissimillarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens: sic ex summis & mediis & infimis interjectis ordinibus, ut sonis, Plato setzt hinzu καὶ εἰ ἄλλα ἄτγα μεταξὺ τυγχάνει ὄντα) moderatam ratione civitatem, consensu dissimiliorum concinere, et quae Harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam. Das heißt: so, wie bey den Saiten- und Blasinstrumenten, und in den Singstücken, alle deutliche Klänge einen Accord machen müssen, indem der Mangel davon allen Kennern unträglich ist; und wenn gleich alle diese Stimmen unter einander sehr ungleich sind, so wird doch das Concert, so sie ausmachen, eins und vollkommen, durch die Geschicklichkeit des Tonkünstlers, der sie mit einander zu verbinden weiß. So geht es auch in wohlgeordneten Staaten, von der Uebereinstimmung der vor-

nehmsten, der mitlern und niedern; die unter sich gleichsam das sind, was die Stimmweiten (interualla) in der Musik sind. Das heißt: die obere Stimme, Mittelstimme und Grundstimme; Plato setzt noch hinzu, und was noch sonst zwischen diesen Stimmen seyn kann: Das ganze politische Gebäude, welches aus sehr unähnlichen Theilen zusammengesetzt ist, macht, in seiner Art, ein sehr vollkommenes Concert aus; so, daß die Einigkeit und das Spiel des bürgerlichen Körpers, eben das ist, was in der Musik die Harmonie genennet wird.

Hier ist nun auch die Stelle aus dem *Macrobius*. Er hat sie vom *Seneca* erborgt und einige Worte hinzu gefügt: *Vides, quam multorum vocibus chorus constat, vna tamen ex omnibus redditur. Aliqua est illic acuta, aliqua grauis, aliqua media. Accedunt viris feminae. Interponitur fistula. Ita vires singulorum illic latent, voces omnium apparent; & fit concentus ex dissonis. Macrobius in præm. ex Seneca fere, epist. 84. p. 272. Elzev.*

Herr *Burette*, der mit einer sehr genauen Kenntniß der neuern Tonkunst eine tiefsinnige Wissenschaft alles dessen verbunden hat, was wir in den alten, sowohl griechischen als lateinischen Schriftstellern lesen, und welcher sehr starke Gründe zum Zweifel zu haben glaubt, daß das Alterthum, den *Contrapunct*, oder die vielstimmige Musik

Musik gebraucht habe; hat in der vom Herrn Abte Fraguier angeführte Stelle aus dem Plato, nichts gefunden, was ihn in diesem Stücke auf andere Gedanken bringen könnte. Es scheint ihm vielmehr, daß man diese Stelle sehr natürlich erklären könne, wenn man gleich der alten Musik alle ihre Einfalt läßt, und ohne daß man nöthig habe, das obige voraus zu setzen; nämlich daß die Alten den Contrapunct gekannt und gebraucht haben. Bevor er sich aber erklärt, welches seiner Meinung nach, Platons eigentlicher Sinn sey; so hält er für billig, erst einige Ausdrücke erwähnter Stelle zu erklären. Von dieser Art sind, 1. diese zwey Worte, *σύνφωνον* und *ἀντίφωνον*, welche Herr Abt Fraguier durch Wohlklang und Misklang giebt. 2. Diese zwey *πυκνότης* und *μανότης* die er durch kurze und lange Töne übersetzt.

Herr Büretee bemerkt zuvörderst, daß die Alten, mit dem Worte *σύνφωνον*, der Wohlklang oder das Einhällige drey Hauptbedeutungen verknüpfet haben. 1. Deuteten sie dadurch die Verhältniß verschiedener auf einander folgender Töne, in demjenigen an, was man Melodie, einfachen Gesang, oder Modulation, nennet. So wurden die Stimmweiten der Quarte, Quinte und Octave, mit ihren Wiederholungen, symphonisch genannt. Mit den andern Stimmweiten war es nicht so, ob sie gleich im einzelnen Gesange, wie in der Melodie, vorkamen, z. E. der Hauptton, die Tertie, Sechste u. s. w.

56 IV. Hr. Abt Fraguier vonder

Diese machten, nach den Alten, keine wahre **Symphonie** aus, sondern nur eine **Emmelia**, das heißt, **concinitas**, eine **Uebereinstimmung**. 2. Verstand man unter **Symphonie**, die Musik vieler Stimmen, und Instrumente, wie auch deren Vermischung mit den Stimmen; sie mochten nun einflängig seyn, oder in der Terze, oder Doppeloctave stehen; sie mochten eine und dieselbe Stimme, in Begleitung einer einfachen Grundstimme spielen oder singen. 3. Bediente man sich endlich noch eben dieses Wortes, um diejenige Art von Concerten desto besser auszudrücken, wo viele Stimmen, oder Instrumente, einhällig oder in der Terze sungen, oder spielten. Dergleichen nun waren, nach dem Herrn **Bürette**, die verschiedenen Bedeutungen, des Wortes **Consonans**, oder **Symphonie**.

Was das Wort **ἀντιφωνον**, **Misklang** betrifft, so behauptet Herr **Bürette**, es habe niemals **Misklang** bedeutet, und beruft sich auf alle Wörterbücher und griechische Musikverständige. Er versichert, man habe darunter nichts anders verstanden, als ein Concert von Stimmen oder Instrumenten, oder beydes zusammen, die sich einander antworteten; oder einerley Stück miteinander, theils einflängig, theils in der Octave und Doppeloctave gespielt. Er bemerkt, daß diese letztere Art zu singen, oder zu spielen, auch **μαγὰδίζειν**, nach dem Instrumente **Magadis**; heißen, dessen Saiten, eben wie auf dem Flügel und der Laute, **zwo und zwo**, und in der
Octave

Octa gestimmt waren, dem ungeachtet aber nur für eine galten, und gleichsam nur einen Ton ausmachten, wenn sie zugleich angeschlagen wurden.

Was die zwey andern Wörter betrifft, πυκνότης und μανότης, so bemerkt Herr Bürette, 1. daß πυκνότης, die Eigenschaft derer Töne war, die von den griechischen Tonkünstlern πυκνοί, dicht, gedrungen, zusammengepreßt, genannt wurden, weil ihre Stimmweiten die kleinsten im Tetrachordo waren; das heißt: daß die zu o ersten Stimmweiten mit einander, weniger ausmachten, als die dritte; welches sich in dem enharmonischen Modus und in den drey Arten des chromatischen Modus zutrug.

Herr Bürette bemerkt 2. daß sie diejenigen Töne des Tetrachords ἀπύκνοις genannt, wenn die ersten zwey Stimmweiten, zusammen, der dritten gleich kamen, oder sie auch übertrafen; wie es in den zwey Arten des diatonischen Modi geschah, der allein heute zu Tage noch üblich ist. 3. Daß, wie diese Töne πυκνοί, auf denen Instrumenten, die aus verschiedenen Tetrachorden bestunden, allezeit gleich weit von einander waren, die untersten dieser Töne βαρύτερπυκνοί, die höhern οξύπυκνοί, und die mittlern μεσόπυκνοί, auf jedem Tetrachord geheissen. Hieraus folgert nun Herr Bürette, es sey sehr wahrscheinlich, daß μανότης, in obiger Stelle des Plato, eben das sey, was ἀπυκνότης ist; welches um so viel gegründeter zu seyn scheint, da Martianus Capella das Wort ἀπυκνον durch rarum, übersetzt.

Herr Burette macht noch eine wichtige Anmerkung, im Absehen auf die Wörter *σύμφωνον* und *αντίφωνον*, aus Platons angezogener Stelle. Er will, daß diese Wörter daselbst keinen Theil für sich machen, so, daß man sie so übersetzen könnte, woraus noch der Wohlklang und Misklang entsteht; sondern daß sie sich auf drey vorhergehende Stücke beziehen; das heißt: daß sie zwey Modificationen bedeuten, die von diesen drey Eigenschaften des Gesanges, *πυκνότητα*, *τάχος* und *οξύτητα* unterschieden sind, wenn man sie verhältnißweise mit den drey andern, *μανότητι*, *βραδύτητι* und *βαρύτητι*, betrachtet. So daß nach ihm, das Stück der griechischen Stelle, *καὶ πυκνότητα μανότητι, καὶ τάχος βραδύτητι, καὶ οξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ αντίφωνον* (oder wenn man lieber so will, *καὶ σύμφωνον καὶ αντίφωνον*) *παρεχομένους*, auf folgende Art übersetzen müßte: indem man die symphonische und antiphonische Densität, mit der Klarität, die symphonische und antiphonische Geschwindigkeit mit der Langsamkeit, die symphonische und antiphonische Höhe mit der Tiefe darstelle.

Nach diesen verschiedenen Beobachtungen, kömmt Herr Burette endlich auf Platons ganze Stelle, und erkläret sie folgender maßen.

Nachdem, sagt er, Plato diejenige Art von Musik vorgeschrieben, die sich allein für junge Leute schickt, und dahin geht, daß sie die ungekün-

stelsten

stelsten Arien einflängig spielen, oder singen können, *αποδιδοντας*, sagt dieser Philosoph, *πρόσχορδα τὰ Φθέγματα τοῖς Φθέγμασι, τὸν τε κίθαρην, καὶ τὸν παιδευομενον*,) so giebt er den Rath, sie mit demjenigen zu verschonen, was in dieser Kunst am schwierigsten ist, und nur denen vorbehalten bleiben soll, die ihr Brod damit suchen sollen. Diese Schwierigkeiten aber erstrecken sich nach ihm, auf zween Hauptpuncte. Der erste begreift dasjenige, was er *ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας*, nennet. Der andere enthält die Kenntniß aller Arten von Zeitmaaß und Bewegung, und die Art selbige nach den verschiedenen Gesängen, es sey der Instrumente, oder der Menschenstimme, einzurichten.

Was den ersten betrifft, fährt Herr Bürette fort, nämlich *ἑτεροφωνία καὶ ποικιλία τῆς λύρας*, so erklärt sich Plato sogleich, was er durch diese Ausdrücke verstehet; indem er hinzusetzt: dieß geschehe, wenn die Saiten der Leyer gewisse Töne geben, und die Stimme des Dichters gewisse andere Töne hervorbringt: *ἀλλὰ μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἀλλὰ δὲ τῆ ποιητῆς*. Nun untersucht Herr Bürette, ohne von der Einrichtung der alten Musik abzuweichen, so wie sie aus allen Musikverständigen des Alterthums bekannt ist, auf wie vielerley Art, die Leyer und die Menschenstimme, verschiedene Gesänge liefern können. Dieses konnte auf viererley Art geschehen. 1. Wenn man voraus setzt, daß man die Leyer mit der Menschenstimme zwar einflängig gespie-

gespieler, aber daß man auf dem Instrumente alle Zierlichkeiten (Manieren) angebracht, deren es nur fähig war; oder daß die Stimme einflängig in die Leier gesungen, aber auch noch Worte zum Gesange ausgesprochen; welches eine Verschiedenheit *ποικιλίαν* macht, die einige Verwirrung bey sich führet, wie noch heute zu Tage alle diejenigen nur gar zu sehr erfahren, welche, nachdem sie eine lange Zeit, nur einerley und einfach gespielt; eben dieses Stück, durch allerley Gänge zu verändern trachten, und die Wörter mit aller Annehmlichkeit zu singen anfangen, deren sie nur fähig sind, dergleichen sind die Läufe, die Stimmerhebungen, die Bebungen, die Triller u. d. m.

2. Wenn man voraus setzt, daß man die Leier in einer gewissen Singart gespielt, und das Lied in einer andern Singart gesungen. Dieses geschah, wenn die Leier nach der dorischen Singart gestimmt war, und die Menschenstimme in der Terze, das heißt, in der lydischen Singart, sang. Und so im Gegentheile. 3. Wenn man voraus setzt, daß die Stimme ein Stück in der Octave mit der Leier gesungen, oder daß diese eine Octave von der Stimme entfernt gestimmt war. 4. Wenn man voraus setzt, daß die Leier und die Stimme mit einander abgewechselt haben, indem sie sich einander geantwortet; es sey nun, daß sie dieselben Töne beybehalten, oder andere hervorgebracht, wie unsere Präludia, Ritornellen, Wiederholungen, oder Ringelgesänge und andere
Sym-

Symphonien sind, die die Menschenstimmen unterbrechen.

Plato ist, wie Herr Bürette sagt, nicht zufrieden gewesen, daß er nur überhaupt gezeigt, was ἑτεροφωνία und ποιηλία auf der Leyer sey; sondern er läßt sich auch in eine mehrere Beschreibung derer Schwierigkeiten ein, welche diesen Theil der Musik von denen Uebungen ausschließen heißen, die man zum Unterrichte der Jugend bestimmen soll. Diese Schwierigkeiten nun bestehen darinn, daß man in dem Concerte der Leyer mit der Stimme, 1. die Densität mit der Karität, vereinigte, (πυκνότητα μανότητι.) 2. Die Geschwindigkeit mit der Langsamkeit, τάχος βραδυτήτι; 3. das Hohe mit dem Tiefen, ὀξύτητα βαρύτητι; und dieß auf solche Weise, daß diese drey Eigenschaften des Gesanges, nämlich die Densitas, die Geschwindigkeit und Höhe, mit den drey andern der Karität, dem Langsamen und Tiefen, entweder symphonisch oder antiphonisch wären.

Hierauf untersucht Herr Bürette, diese verschiedenen Stücke noch genauere, und setzt fest, auf was für Art dieselben, nach den vier Stücken, die er voraus gesetzt hat, symphonisch oder antiphonisch werden können.

I. Die Densität mit der Karität vereinbaren, das heißt nach ihm, die nahliegenden Töne, πυκνοὺς mit den entfernten hören zu lassen, ἀπύκνοὺς. Dieß konnte auf zweyerley Art geschehen; entweder, wenn in der enharmonischen und chromati-

matischen Art, die Stimme in der Terz des Instruments sang, oder das Instrument in der Terz der Stimme spielte, und in diesem Falle war die *Densitas* oder *Raritas* symphonisch; oder, wenn in eben dieser Art, die Stimme in der Octave des Instruments sang, oder das Instrument in der Octave der Stimme gespielt ward; oder wenn endlich das Instrument in enharmonischen oder chromatischen Töne gespielt ward, und die Stimme ihm abwechselnd, in dem diatonischen Modo antwortete, und umgekehrt. Alsdann war die *Densitas* mit der *Raritas* antiphonisch.

2. Die Geschwindigkeit ward mit der Langsamkeit verbunden, wenn die Töne der Leier geschwinder auf einander folgten, und die Töne der Stimme langsam giengen; oder umgekehrt. Diese beyden Arten des Gesanges waren symphonisch, wenn die Stimme und das Instrument einflängig, oder in der Terze standen. Der eine brachte seine Melodie ganz ungekünstelt hervor, indem der andere dieselbe durch Züge, oder Läufe, oder Verkürzungen u. s. w. abänderte: und eben dieses ward antiphonisch, wenn das Instrument und die Stimme in der Octave standen, oder sich wechselseitig einander antworteten; und dabey eben dieselbe Vermischung eines einfachen Gesanges, mit einem gekünstelten und durchaus zierlichen Gesange, spüren ließen.

3. Kam endlich das Hohe mit dem Tiefen zusammen, wenn die Leier und die Stimme in der Terz, in der Octave oder Doppeloctave giengen.

Diese

Diese beyden Arten des Gesanges, wurden symphonisch genannt, wenn das Instrument mit der Stimme in der Terze stand; antiphonisch aber, wenn sie in der Octave standen, oder einander antworteten.

Dieses nun sind, nach dem Herrn **Burette**, die verschiedenen Arten gewesen, wie die Leier und die Stimme, sich mit einander vereinbaren konnten, und woraus die erste Schwierigkeit eines Concerts unter beyden bestanden. Die andere betreffend, wo es auf den Tact oder rhythmum ankam, und die bey allen Arten verschiedener zusammengesetzter Gesänge, beobachtet werden mußte; so hält sich Herr **Burette** dabey um so viel weniger auf, da es hier zu der Frage gar nicht gehöret, deren Untersuchung er übernommen hat.

Aus diesem allen nun schließt Herr **Burette**, daß diejenige Art der Tonkunst, deren Erlernung **Plato** der Jugend untersagt, ganz und gar nicht die vielstimmige Musik sey, die man damals weder kannte noch übte: (wie er denn will, daß alle Schriftsteller dieser Kunst solches bezeugen) sondern, daß dieß einzig diejenige Art von Musik gewesen, welche durch die Veränderungen, die eine Melodie erhalten konnte, wenn sie bald einflängig, bald in der Terz, Octave, und Doppeloctave gesungen, oder durch einen einflängigen Bass begleitet, und durch den Tact oder das Zeitmaaß verschiedentlich abgeändert werden konnte, für junge Leute gar zu tiefsinnig, und in der Ausführung

64 IV. Hr. Abt Fraguier von der 1c.

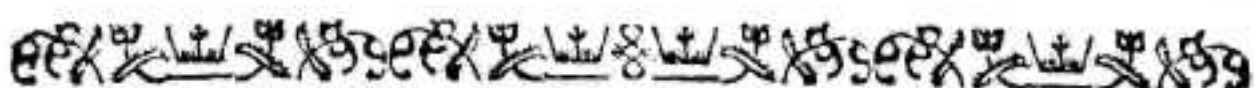
zu schwierig machte, die doch nur drey Jahre Zeit darauf wenden sollten.

Was des Cicero und Makrobs Stelle betrifft, die Herr Fraguier als Stützen seines griechischen Philosophen anführet, so glaubt Herr Bürette: daß, da sie alle beyde viel weniger sagen, als die andere, sie auch keiner besondern Auslegung bedürfen; und daß, wenn man sich nur ein wenig darauf besinnet, was er angeführet hat, es leicht seyn werde, sie auf ihren gehörigen Sinn zu bringen.

Dieser Streit hat den Herrn Bürette schlußig gemacht, die Musik der Alten von neuem zu untersuchen, und die Sache noch gründlicher abzuhandeln. Dieß hat er in verschiedenen Abhandlungen gethan, die er der Akademie vorgelesen, und die, eine jede in ihrer Ordnung, gedruckt werden soll.



V. Herrn



V.

Herrn Ernst Gottlieb Barons
 Beytrag zur historisch= theoretisch= und
 practischen Untersuchung der
 Laute.

Nach habe gleich Anfangs, als ich mir vorgenommen, die Historie von der Laute zu schreiben, im Vorbericht gemeldten Tractats, angemerket, wie schwer es seyn würde, etwas vollkommnes davon an das Licht zu stellen. Ob nun gleich dieses Untersfangen mit vielen Schwürigkeiten verknüpft ist, so habe ich doch das Herz gefaßt, so viel mir möglich, in diesen historischen Nachrichten, so viel ich deren finden können, fortzufahren. Herr Menage in seinem Dictionaire Etymologique, leitet demnach das Wort Luth von dem griechischen λύω her, welches erquickten und besänftigen bedeutet: weil es durch seine sanfte Harmonie Ursach ist, daß alle Verdrießlichkeiten aus dem Gemüthe weichen. Da nun solches mit der Natur des Instruments vollkommen überein kömmt, so habe ich nicht unterlassen wollen, solche Ableitung beyzufügen. So viel ich mir auch Mühe gegeben, einen andern Erfinder als den Mercurium ausfündig zu machen, so hat solches doch nicht angehen wollen; sondern jemehr ich gesucht habe, destomehr habe ich

solches durch alte Zeugnisse bestätigt gefunden. Pausanias in seinen *Arcadicis* sagt ebenfalls im 8ten Buche das, was uns Seruius ad Georg. lib. 4. hinterlassen: Daß es von einer Schildkröte von dem Mercurio erfunden worden, und füget noch darzu, daß bey dem Berge Parthenio dieser Art Thiere in ziemlicher Grösse wachsen sollen, die desto tüchtiger zur Verfertigung solcher Instrumente wären. Ob ich nun gleich gar wohl weiß, daß man insgemein vorgiebt: es sey der Mercurius Trismegist, des Königes von Egypten Sesostris, Lehrmeister gewesen, der ihn in der Staats- und Regierungskunst unterrichtet; so will ich doch eben nicht behaupten, daß er der Erfinder der Laute sey: zumalen sich Leute finden, welche viele Kennzeichen neuerer Zeiten an ihm wahrnehmen wollen, und sein Buch gar für untergeschoben halten. Sollte er aber wirklich in der Welt gewesen seyn, und eine so erstaunliche Weisheit besessen haben, als man insgemein von ihm vorgiebt, so würde solches niemand für unmöglich halten, daß er nicht der Erfinder von der Laute seyn könnte. Dem sey nun wie ihm wolle, so stimmen doch alle zusammen, daß der Ursprung solches Instruments einem Mercurius zuzuschreiben sey. Solches behauptet auch noch Franciscus Mari. Gradulphus in tract. de partibus ædium, allwo er S. 41. also schreibt: *Testudo quoque Lyra dicitur, quoniam Mercurius Apollinis Cytharam de Testudine ficca meditatatus est,* und beruft sich noch auf zwey alte

Schrift

Schriftsteller, nemlich den Aratum und Hinginium, welchen auch Polydorus Vergilius beige-
fügt werden kan. Ob nun wohl dieser alte Schrift-
steller der Meinung ist, daß Mercurius des Apol-
linis Instrument erfunden; ich aber in meinem
Tractate von der Laute, dem Apollini eine andere
Erfindung zugeeignet habe, so kommt er doch damit
überein, daß es von einer gedörrten Schildkröte
seinen Ursprung genommen. Warum aber die-
ses Instrument von den Griechen auch Cithara
genennet worden, zeigt gar ausführlich Christi-
anus Becmannus in tractatu de originibus lati-
næ linguæ, daß es von den hebräischen Wörtern
Kinor, welches ein musikalisches Instrument be-
deutet, oder vielmehr von Kinora, daher die Wör-
ter Cinira oder Cinyra entstanden. Und weil
dieses Instrument schon dazumal so beschaffen war,
daß man sanfte, gelinde und herzerwührende Sachen
darauf spielen konnte; so ist dieses Instrument
von *κινυρομα* welches queror, lamentor heißt,
und von dem hebräischen Worte Kanar seinen Ur-
sprung hat, nachgehends Cithara genennet wor-
den, obwohlen nur anfänglich *κιδαρα*, *κιδαριστης*,
κιδαρως, Namen eines Fisches gewesen. Wenn
man nun gleich nicht sagen kan, daß eine Schild-
kröte ein Fisch sey; nichts destoweniger wird sie
doch unter die Thiere gerechnet, die in und ausser
dem Wasser leben können, und vieles von der Na-
tur der Fische an sich haben. Nun ist zwar oben
erinnert worden, woher *κινυρα*, welches, wie Bo-
chartus lib. I. c. III. de Colon. Phoenic. selbst ge-
stehet,

selbst gestehet, Citharæ Species gewesen, seinen Ursprung hat; aber noch nicht gedacht worden, um des Instruments hohes Alterthum zu beweisen, daß auch vor den Zeiten des trojanischen Krieges schon ein phöniciſcher König, der auch zugleich über Cypren herrschte, davon seinen Namen bekommen, und Cinyras benennet worden, weil er von ſolchem gelinden und anmuthigen Instrumente ein großer Liebhaber war, und ſich unterſtund, wie die Fabel lautet, ſelbſt mit dem Apolline anzubinden, in welchem Concert er aber unterliegen mußte, welches Suidas ſehr artig beſchreibt *. Weil dieſes Instrument nun aus keiner andern Urſache Cithara genennet worden, als weil es am geſchickteſten geweſen, allerhand bewegliche Melodien auszudrücken; ſo kan wohl dieſes Niemand leugnen, daß unſere heutige Laute nicht noch ſollte alle dieſe Eigenſchaften haben, zumalen kein ander Instrument ſo geſchickt iſt, ſo zärtliche Melodien auszudrücken, als eben noch unſere heutige Laute; ob es ſchon in alten Zeiten noch nicht ſo vollkommen geweſen. Gleich wie nun aber die Sprachen durch die Einfälle ſo vieler fremden Völker groſſe Veränderungen gelitten; ſo hat ſolches auch den Namen dieſes Instruments betref-

* Cinyra filius Thiantis Regis Cypri, valde diues, quem aiunt, vt Mulices Artificem, cum Apolline certantem periisse. Quapropter etiam Cinyras vocatus, quo nomine ad Cinyram (id est Citharam) alluditur. Ich habe mit Fleiß den griechiſchen Text weg laſſen, und lieber die Ueberſetzung hier anführen wollen.

betroffen, daß es auch nachgehends in den mittlern Zeiten der lateinischen Sprache ist *Laudis* genennet worden; wie solches aus einem Vers bey dem Godofredo Viterbiensi part. 9. chron. zu finden, der also lautet:

Mira videre meat, celeri plaudente chorea
Laude, tuba, cithara, festa canuntur ea.

Woher aber solches Wort seinen Ursprung genommen, zeigt Fortunatus in Epistolis ad Gregorium Turoensem ad lib. 1. Poëm. Daß *Leudus* dazumal in der verdorbenen lateinischen Sprache, so viel als *Sonus*, Schall, bedeutet, daraus nachgehends in Italien das Wort *Leutum*, wie Sebastian Ochsenkuhn Cap. I. in meinem Tractat angemerkt, erwachsen: Solches kann gar wohl aus des Petrarchâ Testament bewiesen werden, darinnen er dem Thomâ Bombasiâ von Ferrara, seine gute Laute, mit der Bedingung vermacht, nicht daß er dieselbe zur Eitelkeit der Welt, sondern vielmehr zum Lobe des grossen und ewigen Gottes gebrauchen sollte*. Ob man gleich meinen möchte, das liesse sich, was die Ableitung des Namens betrifft, gar wohl hören, was der Italiäner Tevo. part. 1. cap. 12. sagte: Il Lauto fù ritrovato da un Francese di Casa Laut; dem aber Galilei der weltbe-

§ 3

rühm-

* Thomæ Bombasiæ de Ferrara lego Leutum meum bonum, non ut eum sonet pro vanitate Saeculi, sed ad laudem Dei aeterni.

rühmte italiänische Tonkünstler, dialogo della Musica antica & moderna, widerspricht, und meinet, daß die Laute von den Pannoniern zu denen Italiänern zuerst wäre überbracht worden von seinem Urheber, welcher sich der Syllaben aus dem Hymno Sancti Joannis hierzu bedienet:

UT queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum,

Solve polluti

LAbii reatum,

Sancte Johannes.

Nemlich, von der letzten zur ersten Sylbe, LA und UT, wie im 1. Capittel in meinem Tractat gewiesen, gerechnet*. Nun ist es zwar gewiß, daß

* Fù portato a noi questo nobilissimo stromento da Pannoni, con il nome di Laut; postogli dal suo autore con non piccolo giudicio; con danno del quale è la sua gloria oscurata; volendoci con esso dinotare essere degli estremi suoni musicali capace & con l'ajuto de tasti de quelli ancora di mezzo non è da lasciare indietro questa consideratione; che Guido Aretino il quale dette nuovi nome alle Note musicali, tradendo dalle prime & dalle feste di tre primi versi dell'Hymno di S. Giovanni Battista che il numero di sei fanno, fù prima di Dante qualche decina d'anni; di due delle quali Sillabe & nomi delle note fù composto dal suo autore come avete inteso quello del Liuto pag. 146.

Daß bißweilen Sachen nach ihren Erfindern sind genennet worden, deren ich viele anführen könnte, wenn mir solches nicht die Kürze widerriethe. Ein Exempel haben wir an dem raren und vollkommenen Instrumente in Dresden, welches von seinem Erfinder, der Pantaleon Hebenstreit hieß, das Pantalon genennet wird. Es werden auch bißweilen Erfindungen von gewissen und besondern Umständen zugeramet, als wie die Biöle de Pardon, welche von einem, der in Engelland auf den Hals gefessen, und durch die Erfindung dieses Instruments seine Freyheit erhalten, also genennet worden. Ob nun gleich diejenigen, die dieses Instrument sonst gespielt, sehr rar worden; so ist doch noch jemand in Berlin, als nemlich der Herr Harras, ansehnlicher Accisbedienter, der solches sehr artig und wohl spielt. Was nun den Tevo anlanget, so sagt er nur, daß solches Instrument von einem Franken wäre wieder gefunden worden, da es doch sehr lange vorher schon da gewesen ist. Es ist auch gewiß, daß Leute Laut geheissen haben, wie wir ein Exempel in der englischen Historie, zu Carl I. Zeiten, an dem Erzbischof von Canterbury, William Laud, haben; es ist aber deswegen noch nicht warscheinlich, daß sie diesem Instrument den Namen gegeben. Des Galilei Meinung ist dem Tevo eben nicht so sehr entgegen, wie man sich solches einbilden könnte; zumalen aus der Historie bekant, daß die Franci, oder Galli, die auch sonst Celtâ und Galatâ genennet worden, schon zu der Zeit

des Königs Nabuchodonosors, den ganzen mitternächtigen Theil von Italien und Pannonien eingenommen haben. Diese lezten nun hatten sich innerhalb viertehalbshundert Jahren dergestalt vermehret, daß ihrer ein grosser Theil sich nach Griechenland und Macedonien wendeten, ja ganz Asien überschwemmtten. Deren ihr Sitz war nachgehends zwischen den Flüssen Parthenio und Hali, allwo sie die Stadt Ancyram erbauet, welcher Strich Landes nachhero Galatia, oder weil Griechen und Gallier unter einander gewohnet, Gallogræcia ist genennet worden, an welche Gallater oder Gallogræcier, der Apostel Paulus die bekannte Epistel geschrieben. Und da ich mich nun in meinem Tractate Cap. IV. auf den Livium beziehe, welcher zeigt, was für Sachen die Römer dazumal aus Asien zurückgebracht, darunter auch die Testudo, nach ihrem ersten Wesen, war, wie ein alter Marmor, der nebst einem Gastmahl der Alten in Petri Ciaconii Tractat, de Triclinio, zu finden, beweiset; so ist es gar wohl warscheinlich, daß oben angeführte Franci oder Galli, solches Instrument erstlich von den Asiatischen Völkern überkommen, nachdem aber durch sie in Italien bekannt worden. Die Römer nenneten solches bald Inram, bald Citharam, bald Chelin, bald Testudinem, bald Barbiton; was aber den Namen laudis, oder Leutum anlanget, so ist solcher zwar griechischen Ursprungs, wie oben erinnert, aber nachgehends in die altfränkischceltische Sprache übergegangen, und

medio

medio ævo entstanden, daraus alsdenn die Deutschen das Wort Laute gemacht. Ob ich nun gleich dem Mercurio die erste Erfindung der Laute zugeeignet; so werden doch auch davon andere nicht ausgeschlossen, welche solches Instrument nach und nach verbessert, und zu mehrerer Vollkommenheit gebracht, welche ebenfalls als Erfinder in Betrachtung können gezogen werden. Wenn ich des Mani, Manis, Manichai hohe und ganz ausnehmende Eigenschaften in Erwägung ziehe, so muß ich bekennen, daß er dazumal, zur Zeit des Königs Saporis in Persien, der einzige starke Geist, und größte Weltweise im ganzen Morgenlande war, der mit seinen eignen Augen, ohne sich an die Vorurtheile der Träumer zu kehren, sahe. Er verstund alle Wissenschaften im hohen Grad; denn er war ein grösser Philosophus, und der erste, der die philosophischen Begriffe suchte in die Theologie zu bringen. Nebst dem hatte er sich stark auf die Mathematik, Astronomie, Mahler- und Bildschnitzerkunst auch gelegt, und kann Scharistani, ein arabischer Schriftsteller beym Hyde, nicht umhin, den Mani einen gelehrten Mann und Weltweisen zu nennen. Ein anderer arabischer Schriftsteller, nemlich, Ibn Schahna, sagt, dieser Manes habe ein philosophisches Lehrgebäude geschrieben, und ein musikalisches Instrument erfunden, welches bey den Arabern Dud heisse*, welches man Te-

§ 5

studi-

* Ibn Schahna dicit: Manetem scripsisse Philosophiam quam vertit in linguam Persicam: eumque

studinem, Chelin, oder auf Deutsch eine Laute nennete. Setzet man nun, wie einige schon angemerket, den arabischen Articul, Al vor Oud, als Al Oud, so läßt sich das Wort Laute fast auch aus dem Arabischen herleiten, wie im ersten Capitel meines Tractats schon Erinnerung geschehen. Ob nun gleich dieses Instrument, wie es aus Asien nach Rom gebracht wurde, schon seine Form gehabt; so fehlte ihm doch noch gar sehr viel. Es hatte einen schmalen Hals, und gar wenig Saiten, und wenn Manes weiter nichts aethan, als den Saitenbezug und das Griffbrett in bessern Stand gesetzt hätte, so hätte er Ehre genug, und könnte man ihn gar wohl für einen Wiederbringer und Verbesserer dieses Instruments, ohne einen grossen Fehler zu begehen, halten. Alle alte Schriften sind voll von den Herrütungen und Verwüstungen des Morgerlandes, und kann Manes solches von ohngefähr wieder gefunden und verbessert haben. Kann man denen wohl den Namen eines Erfinders absprechen, die eine alte verlohrene Kunst wieder hervor bringen, und ins helle Licht stellen? Niemand wird dieses sagen. Hat nicht Herr Buffon, im Jahr 1747, eine Schrift in der Versammlung der königl. Akademie der Wissenschaften zu Paris abgelesen, darinnen er behauptet: daß des Archimedis Kunst, Schiffe

que extitisse auctorem instrumenti Musici dicti Arabibus Oud, id est Testudo. Cheiys. Hyde p. 280. & Herbeloti Biblioth. Oriental. sub voce Mani.

Schiffe auf eine grosse Weite zu verbrennen, wahr sey, und solches aus der Erfahrung mit einem Brennspiegel auf 150, ja 200 Schritt, ins Werk gerichtet? Genug er war wirklich der andere Archimedes, gleich wie Manes der andere Mercurius ist. Durch den ganzen Orient findet man noch Instrumente, die fast eine Form der Laute haben, ob sie gleich noch sehr unvollkommen sind, und bezeuget der Herr E. Nebrand Ides, Moscovitischer Abgesandter, in seinen dreijährigen Reisen nach China p. 177. daß man bey seiner Abschiedsaudienz, in dem Zimmer allwo der Kaiser von China gewesen, auf einer Art Lauten gespielt hätte. Die königl. dänischen Missionarien, wie Herr Ziegenbalg p. 128. Tom. I. berichtet, haben unter den Malabaren, alle europäische Wissenschaften, besonders aber die Musik, die sie Parada Sastirum nennen, gefunden, und melden sie p. 195, daß des Abends allezeit ein Bramane, in der Stad Madras, singend zu lehren pflege, und dabey eine Laute schlagen liesse. Ob nun wohl diese Nachrichten zu weiter nichts dienen, als das hohe Alterthum des Instruments zu beweisen; so habe ich sie doch, weil sie angenehm sind, mit anführen wollen.

Nichts ist wohl gewisser, als daß denen Griechen und Römern vorhero unbekannte Völker, die sie, weil sie nicht Griechen und Römer waren, barbaros nenneten, die meisten musikalischen Instrumente erfunden, davon die Flöte eines von den ältesten mit ist, und bey den Arcadiern seinen
ersten

ersten Ursprung genommen. Weil ich nun hier ganz unvermuthet auf dieses Instrument gekommen bin, so kan ich nicht vorbehen, einen artigen Gedanken beizufügen, den ihr zu Ehren, ein sunreicher Kopf hervor gebracht, und also lautet:

Viua fui in syluis, sum dura occisa securi;

Dum vixi, tacui, mortua multa cano.

Welches ohngefähr auf Deutsch also heissen könnte:

Im Walde lebt' ich noch, eh' ich durch hartes
Eisen

Von meinem Stamme sanck und tod darnie-
der fiel,

Im Leben schwieg ich still, im Tod' will ich
beweisen

Daß ich noch singen kann. O süßes Wie-
derspiel!

Um nun wieder auf meine Sache zu kommen, so will ich nunmehr zeigen, wie eine und andere Kunst zu uns Deutschen gekommen. Sidon. Apollinaris gedenkt der Enther der Angelsachsen, dabey sie zu singen pflegten. Die Poesie der Deutschen hat allezeit den Reim vertragen, da die Griechen und Römer mehr auf den Ton der Worte hielten. Unsre alte Deutschen hatten eine gewisse Art von Saitenspiel, dessen Erfindung alle Schriftsteller, theils den Scythen, theils den Celten zuschreiben. Sidonius Apollinarius findet dergleichen bey den Burgundern, und Venantius Fortunatus setzt die deutsche Harfe der römischen Leyer entgegen. Ob nun gleich die Harfe hier Deutsch genennet wird, daß man mei-
nen

nen sollte, als wäre sie in Deutschland erfunden worden, so wird sich wohl keiner überreden, solches zu glauben, wer den König David kennt, und den Pater Mersennum über Genesis, auch des D. Pfeifers *Dubia vexata* gelesen. Und ist dieses Instrument auch lange im Orient gewesen, ehe es zu andern Völkerschaften kommen. Unter Pipino bekamen die Franken zuerst eine Orgel*, so der Kaiser Constantinus ihm zum Geschenk schickte; jedoch mußten sie sich besser darein zu schicken, als Anno 1550 jener Großfürst in Moscau, dem König Christian III. von Dännemark eine sehr künstliche, wohlausgearbeitete Schlaguhr zum Geschenke schickte, der sie aber wieder zurück sandte, weil er diese Maschine für bezaubert hielt, ja gar den Teufel darinn zu seyn vermuthete, wie Hollberg in seiner dänischen Reichshistorie, Tom. II. p. 379, von diesem Possen meldet. Was nun die Sarden (welches eine Art Priester waren) bey den Galliern anlanget, so haben sie Instrumente gehabt, die den römischen *Lyris* ziemlich ähnlich gesehen. Was aber die Harfe anlanget, die die alte deutsche Franken liebten; so findet man in dem *Lege Verinorum titulo V. p. 20*, daß, wenn jemand sich unterstünde, einen Harfenisten an der Hand Schaden zu thun, eine hohe Strafe zu gewarten haben sollte. Der Text lautet also:

Qui

* Von den Orgeln handeln besonders die *Annales Laurensheimenses ad Annum 757. add. Mabillon in Annalibus Benedictorum*, wie auch *Eckhard Tom. I. p. 564.*

Qui harpatores, qui cum circulo harpare potest, in manu percusserit, componat illum quarta parte maiori compositione, quam alteri eiusdem conditionis homini, wovon der Schriftsteller, von den Reflexions sur la Musique des anciens p. 51. 1qq. ein mehreres sagen wird. Der gelehrte Vossius hat sich in Untersuchung solcher musikalischen Alterthümer gewaltige Mühe gegeben, und schreibet alle Erfindungen, der meisten musikalischen Instrumente, ausländischen Völkern zu, die nicht Griechen und Römer waren, und sagt, daß die Laute, Testudo, die auch Cithara genennet wird, nebst der Theorba, die er auch Barbiton nennt, und andre damit einigermaßen verwandte Instrumente, ganz fremde Namen wären, die weder den Griechen noch den Römern könnten zugeschrieben werden. Er merkt an, daß sie einen Hals, oder Griffbrett hätten, das mit Quersaiten oder Bänden versehen wäre*.

Daß

* Testudinem, Barbiton siue Tiorbam, Panduram, Citharam, cetera, licet vocabula habeant antiqua, barbara tamen esse potius, quam Graeca vel Romana, vel illud satis declarat, quod pleraque ceruicem (Hals, Griffbret,) distinctam habeant tactibus (Griffe) ut vocant, nervis nempe transversis (Bände) quibus ceu gradibus ab uno tono ad alium fit ascensus, quale nihil in antiquis comparet instrumentis. Commoda & expedita admodum barbaris visa est haec ratio. Breui enim illud allequebantur, ut tonos a tonis quam exactissime distinguerent. Vossius lib. C. p. 107.

Daß dieses noch heute zu Tage also ist, giebt die tägliche Erfahrung, nur ist dieses noch dabey zu bemerken: daß die Verbesserung solcher Instrumente, nicht ehender hat können vorgenommen werden, als bis die Zeiten nicht mehr so rauh, sondern höflicher und milder waren: Denn hätte man solche Verbesserung zu Lyncurgi Zeiten vornehmen wollen, so wäre solches nimmermehr angegangen. Denn er nahm einen Eyd von den Lacedämoniern, daß sie nichts von seinen Gesetzen verändern sollten, welchem sie auch dergestalt Gehorsam leisteten, daß, da Phrynus die Lacedämonische Laute mit zwey neuen Saiten verbessern wollte, die Ephori oder Obrigkeit selbige abschneiden ließ, wie Holberg solches in seinen moralischen Abhandlungen Part II. p. 128. angemerket hat. Weil nun hier aus des Boszii Schriftstelle zu ersehen, daß diese Instrumente, besonders die Laute, schon sehr verbessert worden, wem wolite man solches wohl am wahrscheinlichsten zuschreiben? Ich halte dafür dem Manes, weil ich keinen im ganzen Orient für geschickter darzu halte, als ihn, wie bereits oben gewiesen; daß aber Boszius die Theorba auch für eine ausländische Erfindung hält, ist falsch, weil der gelehrte Jesuit, Pater Kircher, einen edlen Deutschen, nemlich den Hieronymum Capsberger, mit Namen nennet, und seinen Vorgänger. Was Levo sagt: daß die Laute von einem Franken wäre wieder gefunden worden, da sie doch schon lange dagewesen, thut hier zur Sache

Sache nichts, ob es wohl möglich ist, daß jemals ein Franke dergleichen Instrument hat kennen lernen, und zeigt vielmehr an, daß solche Völkerschaft sich auch im Orient ausgebreitet, wie solches schon oben gewiesen, davon man des Herrn Prof. Gundlings Abhandlung, de Origine Francorum, in seinen Gundlingianis weiter nachlesen kan. Nur ist noch zu merken, daß noch bis auf dem heutigen Tag, im ganzen Morgenlande, alle europäische Christen, Franken genennet werden, welches ohne Zweifel von den Galatern herkommt, als die ursprünglich Franken waren. Was aber die Benennung des Instruments a duabus extremitatibus von La und Ut anlanget, so ist solche zwar sehr sinnreich und artig, und lasse ich dafür den berühmten Galilei sorgen, wie er sie vertheidigen will. Uebrigens wird mir es keiner verdenken, wenn ich die Lobsprüche, welche diesem Instrument von andern berühmten Männern gegeben worden, auch anführe. Nebst dem was Besaribus in meinem Tractat zu dessen Lobe sagt, füge ich noch bey: daß es in Altstedii Encyclopædia p. 1925. Tom. V. wegen seines angenehmen Tones omnium instrumentorum Princeps genennet wird*. Auch lobt es Vincentio Galilæi gar

* Loco citato: Testudo sive barbiton (welches letztere hier wie mehrmalen synonymice genommen wird,) est omnium instrumentorum princeps: ita ut nulla inuentio antiquorum aut recentiorum magis gratum edat concentum.

gar sehr, bey ernsthaften Begebenheiten*. Ferner rechnet der berühmte Cantor Prinz, in seinem satyrischen Componisten, S. 116. Theil II die Laute unter die Grund- oder Fundamentalinstrumente, weil er wohl gewußt, daß sie auch in Kirchen gute Dienste gethan; wie ich denn selbst, ehemals bey der Kirche zu St. Barbara in Breslau, alte gedruckte Kirchenstücke, die mit Lauten aufgeführt worden, schon lange in Händen gehabt habe. Prätorius, der von Instrumenten geschrieben, heißt es ein Ornamentinstrument, welches es auch ist, und wird hierüber niemand zürnen. Galilei heißt es Seite 146. dialogo della Musica antiqua & moderna nobilissimo strumento, ohne Zweifel daher, weil es jederzeit von den Grossen dieser Welt sonderlich hochgeachtet, und von den edelsten Gemüthern erkernet worden, welches mir nicht schwer ankommen sollte, durch Beispiele zu erläutern. Ein anderer Schriftsteller nennet dieses Instrument gar, den König der Instrumente, und fügt die Ursache bey: weil eben so viel Erfahrung dazu erfordert wird, als

* Tutti gli instrumenti di corde come Gravicembali, Arpicordi, Spinette, Clavicordi & alteri simili, sono grandamente atti ad esprimere le attoni & del corpo & dell'animo si come l'harmonie Frigie & Lydie che hanno del concitato & del baccante; & per il contrario il Liuto & la Viola d'Arco, come l'harmonia Doria le gravi & le severe. p. 139.

als zu einem andern gelehrten Manne *. Ob ich nun gleich noch vieles beybringen könnte, welches zu dieser Sache gehörte; so will ich es doch lieber unterlassen, um nicht zu weitläufig seyn; ich will auch nicht hoffen daß sich jemand dieserhalb über mich aufhalten wird, noch werde ich mich in keine Streitigkeiten hierüber einlassen. Kann es jemand besser machen als ich, dem werde ich es nicht wehren, sondern ihm noch Dank dazu sagen. Uebrigens erinnere ich nur noch so viel, es mag einer von solchen Sachen gut sprechen oder nicht, mir wird es gleich viel seyn, quia ars non habet osorem nisi ignorantem. Alles in der Welt, was unschuldig, untadelhaft und gut ist, wird allen Feinden der Wahrheit zum Troß doch stehen bleiben, und wahr seyn, was Amther S. 97. sagt:

Man wird doch allemal die Sonne, Sonne
nennen,

Obgleich die Fledermauß ihr keine Lieder
singt:

Wie kann den Lautenschlag, der uns so lieb-
lich klinget,

Ein ungeschlachtet Ohr nach seiner Anmuth
kennen?

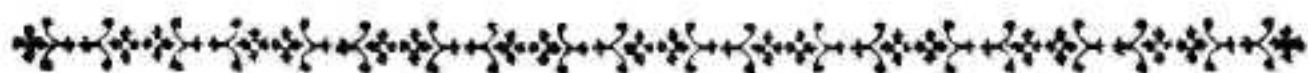
Zuletzt kann ich nicht umhin, noch beyzufügen, was ehemals, zu Ludewig XIV. Königs in Frankreich Zeiten, der siamische Gesandte von diesem Instrumente für ein artiges Urtheil gefället, als
er

* Voyez les Evenemens singul. de Monf. Bel-
lay liv. III. l'Evenement IX.

er vor diesem Monarchen, den zu dieser Zeit in Frankreich sehr berühmten Herrn Gallot spielen hörte, nemlich: daß seit der Zeit er in Frankreich sich aufgehalten, er zwar oftmals auf der Laute spielen gehöret, es hätte es ihm aber Niemand zuvor gethan. S. die Reisebeschreibung der Abgesandten von Siam, Theil. IV. S. 136. Und da bey diesem Abgesandten ferner eine schöne Musik aufgeföhret wurde, und nach Endigung derselben dieser Gallot allein auf der Laute spielete: so sagte eben dieser Abgesandte darauf: daß ob er zwar vermeinete, daß die angehörete Musik nicht verbessert werden könnte, jedoch wenn Gallot allein spielete, eine solche Lieblichkeit entstünde, daß solche nicht mit vielen andern Instrumenten vermischet werden sollte, weil man viel davon überhörete. S. eben daselbst, S. 137. Besiehe auch die historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingekunst, von Wolfg. Caspar Prinzen, S. 149-150.



Nauita de ventis, de tauris narrat arator.



VI.

Bertheidigung der Opern.

Die Opern werden von einigen getadelt, weil sie von ansehnlichen Leuten getadelt worden sind; viele haben beurtheilt, was sie nicht gesehn, oder schlecht gesehn haben. Unsere Schusschrift könnte der allgemeine Beyfall seyn, der das größte Opernhaus allezeit mit so vielen Zuschauern anfüllen wird, als es fassen kann. Aber wir wollen mit dem Spruch: *Vulgus interdum recte videt*, nicht zufrieden seyn, sondern das Singspiel von dem Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit befreien helfen, ohne daß wir es durch die Tragödien des *Corneille* und der *Engländer* beschönigen, welche, trotz aller Fehler, gefallen, wenn das Hauptwerk zum Gefallen gemacht ist. Wir wollen aber von einer Oper reden, die voll wohlgezeichneter Character und voll grosser Affecten ist; deren Handlung richtig und in eine kurze Zeit und in einen engen Ort eingeschränkt ist; deren Knoten zeitig geschürzt und spät aufgelöst wird, deren Action das Theater füllt und belebt; wo trockne Sittensprüche und prosaische Reden gleich sorgfältig vermieden werden. Wir wollen aber die Arien, Instrumente, Decorationen, Maschinen und Tänze unangefoch-

ten

ten lassen. Wir wollen sie gerne sehen, und müssen sie gerne sehen in einem Spiele, welches dazu erfunden ist, daß die Poesie hier die allergewaltigste Wirkung thun soll, wie ein Pfeil, wenn er befiedert, und wie eine Schöne, wenn sie nach ihrem besten Vortheil gekleidet ist. Die schönen Künste bieten sich alle die Hand, sie sind alle Nachahmerinnen der Natur, und die Oper ist es, worinn sie alle zugleich auftreten sollen.

Man ärgert sich, daß diese Tragödie gesungen wird, und findet darinn so viel Unwahrscheinlichkeit, daß man lieber lachen als weinen will. Allein, kann man die wohlgetroffene Nachahmung in einem Kupferstiche schön finden und des Menschen Farbe bey einem schönen Marmorbilde vergessen, so wird man auch die Unähnlichkeit vergessen können, wenn die menschlichen Handlungen in singenden Tönen nachgeahmet werden, zu denen die Instrumente nur noch gleichsam einen Nachklang hinzu thun. Kann man sich nicht vorstellen, man sey in einer andern Welt, wo die Menschen langsamer reden und handeln? Doch man vergiebt der Oper leicht die Recitative, weil sie der Rede am ähnlichsten sind, und weil die Alten ihre Declamation, um sie vollkommen richtig zu machen, schon in Noten gesetzt haben. Viele Menschen sprechen noch täglich singend, wenn sie lamentiren, zürnen, schmeicheln oder eine Ode lesen. Aber wie soll man es aushalten, daß das Recitativ endlich in eine wirkliche

Arie ausbricht, wo die Zeilen und Wörter oft wiederholt werden; denn auf diese Art sprechen wir doch nimmermehr? Ja, wir sprechen in unserm grossen Affect eben so, wir wiederholen was uns am meisten zu Herzen geht:

„Ich Unglückseliger! ich habe dich erwürgt.
 „Ach, ich Unglückseliger! habe meine Procris
 „erwürgt! Ach Procris, siehe mich hier in mei-
 „ner Verzweifelung! Ach, wohin eilest du? Ach
 „Procris wohin eilest du? Ach Procris, kehre
 „wieder, und siehe mich unglückseligen Mörder
 „in meiner Verzweifelung!„

Ein grosser Affect wiederholt noch öfter den Namen seiner Geliebten, und seine That, und seine Verwünschung. Also thut die Arie nicht unrecht, wenn sie wiederholt, sie drückt überdem das Winseln und Weinen in den Accenten aus, und geht dadurch stärker an das Herz ihres Zuhörers. Wie kann die Arie ihres Zwecks verfehlen, wenn ein Affectverständiger Componist, sich ihrer häufigen Wiederholungen dazu bedient, alle Ausdrücke des Herzens durch die Töne zu schildern, die er sich im menschlichen Leben gesammelt hat! Wie kann sie unseres Herzens verfehlen, wann der Sänger seine Sprache gut auszudrücken und mit allen Gehehrden zu begleiten weiß! Es gehört allerdings ein grosser Acteur dazu, eine Arie oft zu wiederholen. Aber wenn z. E. Iphigenia, durch ihre Stimme und Handlung schon das Herz aufrührisch gemacht hatte, so verstärkte sie zum andernmal die Handlung, und brachte

Thrä-

Thränen ins Auge, und machte zum drittenmal, daß man die Augen vor der Gesellschaft verdecken mußte, sie verstärkte die Handlung noch einmal, und man glaubte unter dem Schmerz zu erliegen. Ein wahrer Beweis, daß man in der Oper über das Unwahre hinweg sehen, und sich zu seinem eigenen Vergnügen betrügen kann. Man könnte zur Vollkommenheit der Oper angeben, die Arien sollten nicht ehe kommen, bis es wahrscheinlich würde, daß die spielende Person ein Lied anstimmen wollte. Z. E. Wenn man einen siegenden Held bewillkommt, oder eine einsame Prinzessin ein Lied an die Venus absingt. Doch man lasse nur die Arie nicht ehe folgen, bis der Affect der sprechenden Person hoch genug steigt, dieses erfordert die beste Musik. Mehr zu künsteln, heißt eben so viel, als bey jeder aesopischen Fabel, das Sprechen des Thiers wahrscheinlich machen wollen. Die Frösche wären die alten Frösche der Latona, der Esel Bileams. Man hat das Reden des Thiers schon übersehen, und will nun nichts mehr, als daß der Löwe, löwenmäßig spreche, der Fuchs, listig, und der Affe, possirlich sey. Eben so hat man das Singen schon überhaupt vergeben, und will nur, daß man den Regeln der Musik desto besser folgen, und nicht jedes Gleichniß und jede kalte Moral singen soll, denn diese sind dem Herzen nicht so wichtig, daß man sie oft wiederhole.

Was die Scenen anbetrifft, so ahmen sie der Natur schon nach, und bringen uns dadurch ein

neues Erközen, und nur die Vermischung der würllichen Natur, mit der nachgeahmten, würde ein Fehler seyn. Z. E. Wenn man den Wald von würllichen Bäumen machte, oder ein großes Wasserbehältnis anbrächte, um ein kleines Schiff darauf schwimmen zu lassen. Wie es kein Zeichen eines grossen Geistes ist, wenn er sich in der Tragödie allenthalben nach der Unwahrheit umsieht: Unwahrheit in Versen zu reden, Unwahrheit in einer andern Sprache zu reden, als *Mithridates* und *Agamemnon*, Unwahrheit in den Lampen, Unwahrheit im Helm, Unwahrheit im Bügelrock: Eben so wenig ist es ein Zeichen eines erhabenern Geistes, wenn er kaltfinnig genug ist, in der Oper zu denken, das Meer ist von Leinwand, ein Lichtpußer dreht es herum, die Bäume werden fortgeschoben, die Götzen sind von Pappe, zu der Zeit da er sich mit den handelnden Personen und mit der allgewaltigen Musik beschäftigen sollte. Ist es eine grössere Kunst, sein Herz eine kleine Zeit zu betrügen, oder ist es wichtiger, diese grosse Wahrheit bald zu entdecken, daß alles Betrug sey? Die Verzierungen hindern den nicht, der seine Aufmerksamkeit der Handlung und den rührenden Tönen schenkt, und der Blick, den er darauf wirft, gereuet ihn nicht, denn er entdeckt die wohlgetroffene Natur in Pallästen, Wäldern und Gärten.

Die Wahrscheinlichkeit in den Verzierungen zu beobachten, scheint es wohlgethan zu seyn, bey
jedem

jedem Actus zwar die prächtigen Scenen zu verändern, aber nicht mitten in dem Actus; ingleichen die angränzenden Dertter allein vorzustellen, nicht die weit abgelegenen. Noch schlimmer ist es, wenn man bald entfernt ist, bald nahe, bald wieder entiernt. Zum wenigsten sollte die Progression stets in acht genommen werden, ehngefahr auf folgende Art: Die Bühne ist ein Marktplatz, in der Entfernung steht ein grosser Tempel, auf der andern Seite ein Pallast, tiefer hinten zeigt sich ein Park, und ganz am Horizont das Meer. In der andern Decoration kann ich also den Tempel näher vorstellen, und mitten darinn die Handlung geschehen lassen; der Zuschauer kann sich hier leicht betrügen helfen. In der dritten, kann ich den Pallast aufmachen, in der vierten, den Wald hinter der Stadt zeigen, in der fünften, das Ufer des Meers vor mir haben; nur daß man nicht wieder ins Capitol, oder auf den Markt zurücke komme. Was aber den ersten Punct anbetrifft, bey jedem Actus nur allein die Scene zu verändern, so würde dieses vielleicht der Pracht der Oper zu wenig seyn, weil sie nur drey Actus zu haben pflegt, wegen ihrer langsamern Sprache. Man sieht indessen in keiner wohlgemachten Oper, daß dem Helden das Haus über dem Kopfe gebauet wird, die Personen haben sich schon vom Schauplatz verlohren, und den Regeln der Tragödie zuwider, den Platz leer gelassen, um einer andern Regel zu folgen, welche die Decoration wahrscheinlicher machen hilft.

Zur Pracht der Oper, gehören auch gezogene Triumphwagen, schwimmende Admiralschiffe, Göttinnen in den Wolken des Himmels, Furien mit den Kennzeichen der Hölle, und dergleichen Dinge, die Horazens Regel umkehren, welche befiehlt, man soll nichts auf die Bühne bringen, was hinter der Bühne wahrscheinlicher geschehen seyn kann. Allein hier, wo man durch die Symphonie der Instrumente, und durch die angenehmsten Stimmen bezaubert, durch die prächtigen Kleidungen und Aufzüge verblendet, durch den Labrynth der Tänze verwirret ist, da hat man nicht viel Mühe, einige göttliche Erscheinungen auf dieser Zauberinsel so gern anzunehmen, als wir es in den epischen Gedichten thun; und die menschlichen Vorstellungen alle finden leicht Platz in diesen Spielen, wo Mahleren, Musik und Dichtkunst wetteifern sollen.

Noch ist von den Tänzen ein Wort zu sagen, welche jeden Actus beschliessen. Diese würden sehr wohl aufgenommen werden, wenn sie mit der vorhabenden Materie verbunden wären, wie ehemals die Chöre mit den Tragödien. Doch eine so genaue Verbindung ist nicht nothwendig, es ist genug, wenn man ausfündig machen kann, daß die Tänzer einige Ursache zum Tanze haben, und daß sie weitläuftiger oder näher, zur spielenden Parthen gehören. Viel bedeutend und an sich selbst vollkommen, müssen die Tänze immer seyn, wenn sie gefallen sollen. Weil sie hier mit der Handlung verbunden sind, so leidet die Oper

feine

keine solche Unterbrechung, keine solche Leere, wie unsere ordentlichen Tragödien, wo wir viermal mit unsrer eignen Violine uns die Zeit vertreiben müssen. Hier aber werden wir durch eine neue Nachahmung der Natur ergötzt, ohne von der Haupt-handlung abgezogen zu werden.

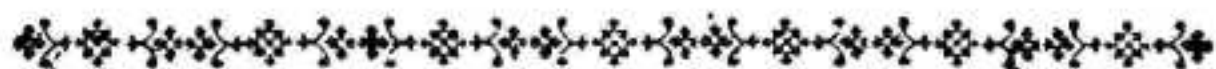
Die Griechen, unsre Meister in den schönen Wissenschaften, haben schon Chöre und Tänze, Declamationen nach Noten, Maschinen und Instrumente in ihren Tragödien gehabt. Der Ruhm eine gute Oper gemacht zu haben, ist desto grösser, je wichtigere Talente dazu erfordert werden. Der Poet muß hier kurz seyn, und hat kein so weitläufiges Feld zur Entwicklung, als in der ordentlichen Tragödie. Er muß Passionen in sein Gedicht bringen, welche die Musik gut ausdrückt, und sie oft abändern, damit die stete Gleichheit der Töne nicht misfalle. Er muß Worte mit guten Vocalen wählen, auch schöne Versarten in seinen Arien würden der Musik eine gute Hülfe leisten. Er muß keinem Sänger eine Rolle geben, woran er sich zu Tode singen würde, sondern sie nach ihrer verschiedenen Fähigkeit behutsam abfassen. Er muß die musikalischen Duetten und Terzetten wahrscheinlich anbringen: eine schwere Arbeit! Auch muß er auf die Tänze und Decorationen ein Auge haben, und mit seiner Handlung nur solche verknüpfen, woben viel Kunst und Verstand zu zeigen ist. Es verdiente eine eigene Abhandlung von der vollkommenen Oper geschrieben zu werden, woraus der Poet, der Decorator,
der

92 VI. Bertheidigung der Opern.

der Balletmeister und Componist sich Lehren nehmen könnten. Die Musik müste wiederum ihre vormaligen Wunder thun, und Schrecken und Thränen hervor bringen. Scribe, & eris mihi magnus Apollo. Wenn man nun einen grossen Erfinder in der Musik, und grosse Sänger und grosse Mitspieler hat, wenn man einen grossen Erfinder in Decorationen, und grosse Mahler zu Gehülfen hat, wenn man einen grossen Erfinder in Tänzen, und geschickte Tänzerinnen und Tänzer hat, wenn man endlich einen guten Tragödienschreiber und Liederdichter in einer Person haben kann: sollte daraus nicht ein Stück entstehen, das zum Entzücken gemacht ist? Daß die Oper einiqaen nicht bis zur Entzückung gefällt, hat seine Ursachen: der Pöbel und der junge Herr gaffen nach den Decorationen und Tänzerinnen allein, der pedantische Spieler hört auf den Flügel und auf die Violinen allein, der pedantische Poet merkt auf die Fragen und Antworten allein. Die Person von gutem Geschmack, sagt man, hat ein Buch in der Hand oder im Gedächtniß, um die gesungene Tragödie zu verstehen und zu fühlen, sie lehnt ihr ganzes Ohr dem Gesange und der mitschallenden Musik, ihr Auge bewundert die Schönheit der Action, auch des Orts wo sie vorgeht, und der richtig irrenden Tänze. Sie genießt alles, und genießt es oft, weil doch kein menschlicher Verstand viele Schönheiten zugleich in ihrer ganzen Stärke empfinden kann.

Ramler.

VII. Ber-



VII. Bermischte Nachrichten

Herr Christian Friedrich Schale, königl. preuß. Kammer- und Capellmusikus, ist im Jahre 1713, auf dem Dom zu Brandenburg geboren, wo desselben Herr Vater die Stelle eines Vicarius bey E. Hochwürd. Capitel vertrat. Während der Zeit er die dasige saldersche Schule besuchte, legte er zugleich den Grund in der Musik bey dem damaligen berühmten Organisten, Hrn. Christian Ernst Rolle, in der Altstadt. Im sechszehnten Jahre seines Alters begab er sich nach Magdeburg auf die Stadtschule, und von dannen, im Jahre 1732, nach Halle auf die Universität, um die Rechte zu studiren. Im Jahre 1735, trat er bey Sr. Königl. Hoheit, dem Marggraf Heinrich, als Kammermusikus, in Dienst, und bey Errichtung der königl. Oper, im Jahr 1742, in den Dienst Sr. Königl. Majestät, woselbst er das Violoncello spielt. Er hat, ausser verschiedenen Concerten und Solos für das Clavier, von welchen letztern ein halb Duzend im schmidischen Verlage zu Nürnberg durch den Stichel unlängst bekannt geworden, auch Concerten, Trios und Solos für die Flöte, die Oboe und das Violoncello, nebst verschiedenen andern Instrumental - Symfonien und einigen Kirchenstücken mit Beyfall/ gesetzt.

Den

94 VII. Vermischte Nachrichten.

Den 21 Decembr. 1755. wurde die Stadt Lübeck ihres gelehrten und verdienten Cantoris, und Musikdirectoris, Hrn. Caspar Ruetz, durch einen ganz unvermutheten und plötzlichen Tod beraubet. Denn wie er Nachmittags in der Marienkirche, bey dem Gottesdienst, seines Amtes pflegete, ward er ganz plötzlich mit einem Schlagfluß, und zwar so heftig überfallen, daß er nach Verfließung zweier Stunden, in seinem Hause, in einem Alter von acht und vierzig Jahren, selig im Herrn entschlief. Er war ein geschickter Musikus, und um das Aufnehmen seiner Wissenschaft, insonderheit der von ihm bey aller Gelegenheit vertheidigten Kirchenmusik, gar eifrig bemühet, wie solches seine herausgegebenen Schriften bezeugen. Aber auch in andern Wissenschaften besaß er eine solche Stärke und Einsicht, die man bey den Musikverständigen selten antrifft; insonderheit, da der Aemter sehr wenig sind, die, wie das seinige, diese Verbindung in einem so ausnehmenden Maasse erfordern. Gleichwie er nun dabey allezeit einen christlichen und frommen Wandel geführet hat, also verlieret sowohl die Kirche als Schule an ihm einen Mann, dessen Abgang nicht so leicht wieder zu ersetzen ist.



Historisch = Kritische
Beyträge
zur
Aufnahme der Musik
von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Zweytes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1756.

Inhalt

des

zweiten Stückes.

- I. Herrn Friedr. Wilhelm Riedts, Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bey Ausführung einer Melodie.
- II. Herrn Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe.
- III. Herrn Barons zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien.
- IV. Fortsetzung der Gedanken von der Musik.
- V. Einige Stellen aus des Herrn Remond de St. Mars Gedanken von der Oper, die Vertheidigung der Opern im I. Stück II. Band dieser Beyträge, IV. Artikel, theils zu bestärken, theils zu ergänzen.
- IV. Scherzlied vom Herrn Griefß, componirt von dem Königl. Preuß. Kammermusicus Herrn Schale.



I.

Herrn Friedr. Wilhelm Niedts,
Betrachtungen über die willkürlichen
Veränderungen der musikalischen Ge-
danken bey Ausführung einer
Melodie.

Zur Beantwortung der Frage: Wor-
an ein guter Veränderer von einem schlech-
ten eigentlich zu unterscheiden sey?



Diese Frage ist von solcher Wichtigkeit,
daß sie wohl einiges Nachdenken ver-
dienet. So leicht sie indessen zu ma-
chen ist; so schwer ist sie gegentheils zu beant-
worten. Gleichwohl haben insbesondere an-
gehende Tonkünstler aus einer gründlichen
Beantwortung derselben, einen nicht gerin-
gen Nutzen zu ziehen, indem sie dadurch in
den Stand gesetzt werden, nicht allein die will-

96 I. Hrn. Riedts Betracht. über

kühnlichen Veränderungen der besten und selbst in Ansehn stehenden Tonkünstler, bey Ausführung einer Melodie, nach der Wahrheit zu beurtheilen, sondern auch die verschiedenen Stufen der Geschicklichkeit, welche dieselben in diesem Theile der Ausführung einer Melodie besitzen, genau zu bemerken, und sich solchergestalt geschickte Muster zur Nachahmung daraus zu erwählen.

So groß aber auch der Nutzen seyn mag, der hieraus entspringet, so groß wird dennoch auch der Widerspruch seyn, welcher bey Entwicklung dieser Frage unausbleiblich entstehen wird. Indessen kann dieses einen Wahrheitliebenden Tonkünstler nicht abschrecken, sich zu bemühen, solche, so viel als möglich, aus vernünftigen Gründen ans Licht zu stellen; zumahlen, wenn er sich dabey vornimmt, sowohl Niemanden seine Meinungen gebieterisch aufzudringen, als auch seine eigene Erfahrungen, nicht zu Gränzen der Erfahrungen aller anderer Menschen zu machen, und dabey die Einsichten anderer, nicht in den Umfang seiner eigenen einzuschliessen.

Bevor man aber zur Auflösung dieser Frage selbst kommen kann, wird nöthig seyn, zuvörderst noch einige Sätze zu bestimmen, woraus die Merkmale der guten Veränderungen in musikalischen Stücken als aus ihren Gründen von selbst fließen, und sich dahero aufs leichteste erklären lassen.

Es kommt diesemnach hauptsächlich vorhero darauf an:

1) Ob

Die melodischen Veränderungen. 97

1) Ob eine Melodie den höchsten Grad der Schönheit haben könne, wenn nicht alle Gedanken in derselben gehörig und vollkommen ausgebildet sind, und ob daher eine Melodie an ihrer Schönheit nicht vielmehr wirklich verliere, je mehr unvollkommen ausgebildete Gedanken darinn anzutreffen sind?

2) Welche Gedanken denn eigentlich einer Veränderung bedürfen, die vollkommen oder unvollkommen ausgebildeten?

3) Ob die Hauptgedanken eines Stückes mit Recht dürfen verändert werden? und

4) Ob ein Ausführer auch verbunden sey, so wohl die Einheit einer Melodie, als auch den Sinn des Componisten genau zu beobachten.

Was nun den ersten Satz anbetrift; so hat sich wohl noch kein Componist in den Sinn kommen lassen, Melodien zu verfertigen, und solche zugleich für schön auszugeben, worinn die meisten Gedanken unvollkommen ausgebildet gewesen. Denn da der Hauptzweck eines Componisten bey Verfertigung einer jeden Melodie dahin gehet, dadurch eine Gemüthsbewegung in einem gewissen Grad auszudrücken; so wird dieselbe niemals, als gut gerathen angesehen werden können, wenn dieser Grad der Gemüthsbewegung, entweder zu feurig und lebhaft, oder gegentheils wiederum nicht feurig und lebhaft darinn ausgedrückt worden, die Gedanken an sich, mögen auch so gut seyn, als sie immer wollen. Wenn daher z. E. ein Componist durch die Melodie eine

98 I. Hrn. Riedts Betracht. über

gelassene Freude ausdrücken will; so ist dieses sein Hauptzweck und zugleich der Bestimmungsgrund aller Theile der Melodie. Wie nun ferner ein jeder Gedanke in der Melodie als ein Theil des Ganzen zu betrachten ist, eine Gemüthsbewegung aber in einer gewissen Zeit nicht immer in einerley Stärke bleibt, sondern ab und zunimmt; Also ist dieses wiederum der Grund, warum in einer Melodie ein Gedanke lebhafter seyn muß als der andere; So wie denn auch die Ordnung, nach welcher die Gemüthsbewegung steigt oder fällt, die Lebhaftigkeit der Gedanken ordnet, womit dieselben auf einander folgen sollen. Ein jeder Gedanke aber muß seinen eigenen Grad der Lebhaftigkeit haben, der ihm allein zukommt, wenn anders der Hauptzweck auf das beste erreicht werden soll. Nun aber kann der Grad der Lebhaftigkeit durch unvollkommen ausgebildete Gedanken in einer Melodie, nicht gehörig ausgedrückt werden, und müssen daher dieselben vielmehr so vollkommen ausgebildet seyn, als es der Hauptzweck erfordert, damit sie alle in einem hohen Grad zu demselben zusammen stimmen; weshalb denn ganz natürlich hieraus fließet: Daß diejenige Melodie die beste sey, in welcher alle Gedanken vom Componisten gehörig ausgebildet sind, und daß, je mehr hiervon abgewichen wird, auch desto schlechter die Melodie werde.

Ohngeachtet nun solchergestalt die Schönheit der Melodie eigentlich durch die Darinn enthaltene
voll-

Die melodischen Veränderungen. 99

vollkommene Ausbildung der Gedanken bestimmt wird, so geschieht es dennoch, daß dem Ausführer zu Gefallen, von dem Componisten auch zuweilen solche mit eingeschaltet werden, die noch nicht vollkommen ausgebildet sind, und deren völlige Ausbildung durch die dabei anzubringende Veränderungen der Geschicklichkeit des Ausführers überlassen wird. Wodurch denn also die im vorherstehenden zweyten Satz enthaltene Frage dahin bestimmt wird: Daß nämlich von allen Gedanken in einer Melodie, nur diejenigen einer Veränderung bedürfen, welche darinn noch nicht vollkommen ausgebildet sind; und da von diesen Gedanken auch nur wenige in einer Melodie vorhanden seyn müssen, wofürne anders dieselbe an ihrer Schönheit nicht zu viel verlihren soll; so fließet hieraus auch ferner: Daß in einer schönen Melodie nur die wenigsten Gedanken verändert werden können.

Ausserdem aber, und da in einem Stücke auch noch Gedanken vorkommen, welche in der Melodie nicht mehr als einmal anzutreffen sind, und die man daher als Gedanken betrachten kann, welche gleichsam im Schatten stehen, so kann auch bey diesen im Schatten stehenden Gedanken, ohne Verletzung des guten Geschmacks, eine Veränderung ebenfalls wohl Statt finden.

Gleich wie nun ferner unstreitig ist, daß das Wesentliche einer Gemüthsbewegung, das durch

eine Melodie ausgedrückt werden soll, allezeit durch den darinn enthaltenen Hauptgedanken am stärksten bezeichnet wird, mithin derselbe nicht allein vorzüglich und bereits auf das vollkommenste ausgebildet seyn, sondern dabey auch öfter als alle übrige Gedanken in einer Melodie vorkommen muß, allermassen hierinn auch eigentlich sein unveränderliches Merkmal bestehet, woran er vor den übrigen erkannt wird, dieses Merkmal aber nothwendig verschwinden müste, wenn derselbe durch etwa dabey angebrachte Veränderungen unkenntlich gemacht, und dadurch zugleich, so zu sagen, aus seiner Klarheit in einen unvermeidlichen Grad der Dunkelheit gesetzt würde: Also siehet man hieraus leicht ein, daß die Beantwortung der Frage des dritten Satzes ganz natürlich dahin ausfalle: Daß der Hauptgedanke eines Stückes mit Recht niemals verändert werden dürfe.

Daß aber die Absicht und der Sinn des Componisten, welche er bey Verfertigung einer Melodie gehabt, auch bey deren Ausführung aufs genaueste beobachtet werden müsse, ist eine so bekannte Sache, daß sie wohl von Niemanden in Zweifel gezogen wird. Da nun auch ferner die Einheit der Grund von allen Theilen des Ganzen ist, und die Anzahl derselben wie auch ihre Grösse und die Ordnung, die sie unter einander haben, aufs genaueste bestimmt; eine Melodie aber nicht anders als ein Ganzes betrachtet werden kann, davon die Haupttheile die Perioden sind, der Zu-

sam-

Die melodischen Veränderungen. 101

sammenhang derselben aber wiederum lediglich daran erkannt wird, wenn die Hauptgedanken gehörig vertheilet, und dadurch in ein verschiedenes Licht gestellet worden sind; Also enthält solchergestalt auch die Einheit der Ausführung den Grund von den zusammenhängenden Perioden, und da dieser Zusammenhang nicht anders als aus der richtigen Anwendung der Hauptgedanken erkannt wird; so fließet zur Beantwortung der Frage des vierten Satzes hieraus auch ganz natürlich: Daß ein Ausführer (wenn anders seine Ausführung schön seyn soll,) nothwendig die Einheit der Melodie, und folglich auch den Sinn des Componisten, jederzeit genau beobachten müsse.

Wenn man demnach alles dieses in genaue Betrachtung ziehet; so wird man finden, daß sich daraus nachfolgende vier Grundregeln festsetzen lassen, durch welche die Anwendung der Veränderungen in einer Melodie um so mehr bestimmt werden kann, als sie zugleich der Natur einer schönen Ausführung vollkommen gemäß sind, und ist dannenhero

Die erste Grundregel.

Weil eine gute und schöne Melodie, wo nicht durchgehends, doch mehrentheils, aus lauter vollkommen ausgebildeten Gedanken bestehen muß; So hat auch ein Ausführer hauptsächlich lauter solche Stücke zu seiner Ausführung zu wehlen, worinn dergleichen gute und schöne Melodie enthalten ist.

Die zweyte Grundregel.

Da in einer guten Melodie nur die wenigsten Gedanken unvollkommen ausgebildet seyn müssen, und diese eigentlich nur allein der Veränderung bedürfen; So darf ein Ausführer auch nur die wenigsten Gedanken in einer Melodie verändern.

Die dritte Grundregel.

Da ein Hauptgedanke in einer Melodie jedesmal vorzüglich vollkommen ausgebildet seyn muß, und durch die Veränderung nur verdunkelt und geschwächt wird; So darf derselbe solchergestalt mit Recht niemals verändert werden.

Die vierte Grundregel.

Ein Ausführer muß in seiner Ausführung jedesmal die Einheit der Melodie, und den Sinn des Componisten, genau beobachten.

Vergleicht man nun diese Grundregeln mit denenjenigen, nach welchen die mehresten Ausführer heut zu Tage in ihren Veränderungen verfahren, so wird man gewahr werden, daß selbige mit einander in einem gar grossen Widerspruch stehen. Man kann diese letztern zum Unterschied der vorher festgesetzten Grundregeln, garfüglich **Ausübungsregeln** nennen, und damit man desto leichter urtheilen könne, in wie weit selbige gegründet sind; so wollen wir einige der hauptsächlichsten davon anführen, und selbige zugleich mit einigen Anmerkungen erläutern.

Die erste Ausübungsregel würde demnach folgendergestalt lauten:

Die melodischen Veränderungen. 103

Je mehr Mannigfaltiges durch den Ausführer in eine Melodie gebracht wird, je schöner ist die Ausführung.

Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß die Mannigfaltigkeit einen grossen Theil der Schönheit ausmache. Sie wird aber in dem Fall zur Schönheit wiederum nichts beitragen, wenn sie nicht zugleich mit einer gewissen Ordnung verbunden ist. Diese Ordnung setzet also der Mannigfaltigkeit ihre Gränzen, damit dadurch die Schönheit dabey erhalten werde. Nun aber ist eben diese Ordnung auch die Ursache, daß in einer Melodie nicht durchgehends lauter verschiedene, sondern manche Gedanken öfters mehr als einmal vorkommen. Wenn diese nun also aus dem Grunde verändert werden wollten, um destomehr Mannigfaltigkeit dadurch zu verursachen; so würde gegenheils die Ordnung, und mit derselben also auch zugleich die Schönheit dabey unumgänglich leiden müssen. Und da durch Anwendung dieser Ausübungsregel solchergestalt auch weder die Aehnlichkeit noch der Zusammenhang der Perioden erhalten, auch eben so wenig die Einheit des Ganzen bestimmt, als der Sinn des Componisten gefolget werden kann; Also siehet man auch leicht ein, daß dieselbe in allen Stücken mit dem Inhalt der ersten vier Grundregeln platterdings streite, und werden vernünftige Kenner dahero leicht urtheilen können, ob solche anzunehmen, oder nicht vielmehr gänzlich zu verwerfen sey? Zumalen wenn noch dazu in Erwägung gezogen wird, daß, da ein jedes ein-

zelnes Ding nur eine gewisse Anzahl von Mannigfaltigen als seine Theile in sich enthalten kann, selbiges daher, so bald ein mehreres davon hinzukommt, solchergestalt nothwendig mit etwas Fremden, das demselben nicht zukommt, vermischt werden müsse, und solche Mannigfaltigkeit daher nicht anders als überflüssig und verwerflich betrachtet werden könne.

Die zweyte Ausübungsregel, und deren man sich am häufigsten bedienet, ist diese:

Das Thema eines Stückes darf nur das erste und letztemal unverändert vortragen werden, ausserdem aber muß dasselbe, so oft es sonst weiter vorkommt, auch jedesmal auf eine andere Art verändert werden.

Wenn nun aber vorausgesetzt wird, daß das Thema eines Stückes, den Hauptgedanken von dessen Melodie ausmache, und daß derselbe z. E. etwa viermal darinn angebracht sey; so würde durch die Vorschrift dieser Ausübungsregel dieser Hauptgedanke, doch eigentlich nicht mehr als nur zweymal gehört, und derselbe solchergestalt durch die dabey angebrachte zweymalige Veränderung nicht mehr so kenntlich bleiben, sondern vielmehr verdunkelt, und fast völlig in Schatten gestellet werden. Ist aber gleichwohl ein geschickter Ausführer eines musikalischen Stückes, nicht als ein geschickter Copist in der Malheren zu betrachten, und ist dieser nicht verbunden, das höchste
Licht

Licht und Schatten in seiner Copie da anzubringen, wo das Muster, welches er nachahmet, ihm solches vorschreibt? Nur lediglich in denen Nebensachen, die das Wesentliche des Musters nicht verändern, und sonst in keinem andern Stücke, stehet ihm allenfalls frey, in etwas davon abzuweichen. Bey diesen Umständen nun, und da diese Regel solchergestalt nicht allein mit den vorher angeführten Grundregeln ebenfalls im Widerspruch stehet, sondern auch dabey mit der Natur der Sache selbst streitet, und nur lediglich auf eine bloß nachahmende Gewohnheit gegründet ist; So wird auch ein jeder unpartheyischer Kunstverständiger, der nachzudenken gewohnt ist, gar bald einsehen, in wie weit selbige einen Beyfall verdiene.

Die dritte Ausübungsregel
ist folgende:

Da die Musik eine freye Kunst ist, so hat ein jeder Ausführer auch die Freyheit, seine Veränderungen zu machen wie es ihm gefällt.

So lange man aber gleichwohl noch nicht erwiesen hat, daß eine freye Kunst ohne Ordnung und Regelmäßigkeit seyn müsse; so lange wird es auch wohl nicht erlaubt seyn, in der Musik einige Veränderungen bloß nach eigenem Gefallen anzubringen, sondern solche müssen vielmehr nothwendig einer gewissen Ordnung und Regeln unterworfen seyn. Denn wo diese beyde Stücke fehlen, da werden alle Veränderungen ohnfehlbar

bar schlecht gerathen. Die Ordnung aber die der Ausführer mit seinen Veränderungen beobachten muß, bestehet darinn: daß er insbesondere das Ab- und Zunehmen der Gemüthsbewegungen, in solcher Maasse auf einander folgen lasse, wie es der Componist in seiner Melodie geordnet, und wie diejem die Gemüthsbewegung es selbst vorgeschrieben hat. Wenn dannenhero diese Ordnung bey den Veränderungen nicht beobachtet wird, so sind dieselben nicht allein schlecht gewählt, sondern man wird dabey hauptsächlich auch allezeit wider die Hauptregel, nach welcher man dem Sinne des Componisten beständig genau folgen muß, auf eine unerlaubte Art verstossen.

Die vierte Ausübungsregel

nun, könnte endlich diese seyn:

Wenn man seine eigene Composition ausführt, kann man sie verändern wie man wolle, und sey man nicht daran gebunden, die Ordnung dabey so genau zu beobachten, als man wohl bey der Ausführung einer fremden Composition thun müsse.

Wer sich aber nicht bemühet, seine eigene Composition in einem schönen Geschmack vorzutragen, der wird diese Bemühung gewiß noch weniger bey dem Vortrag einer fremden Composition anwenden. Und da überdem ein jeder Ausführer sich in seiner Composition gleichsam ein Gesetz aufgelegt hat, seine Ausführung denjenigen Gedanken ähnlich zu machen, welche er in seiner Composition

tion

Die melodischen Veränderungen. 107

tion vorgeschrieben hat; so wird er solchergestalt allezeit fehlen, wenn er solches durch unrecht angebrachte Veränderungen überschreitet, und er wird dadurch zugleich zu erkennen geben, daß er entweder seine Composition selbst für schlecht halte, oder solche schlecht ausführen wolle; welches beides ihm aber keine sonderliche Ehre zumege bringen kan.

Aus allem diesem nun wird zur Gnüge erhellen, daß diese angeführte Ausübungsregeln, welche, wie schon gedacht, heutiges Tages von den mehresten Ausführern, sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik gefolget werden, mit denen vorher festgesetzten Grundregeln fast durchgängig im allergrößten Widerspuch stehen. Welche von beiden aber den Vorzug verdienen, solches wird billig der Einsicht eines jeden, dem es um die Wahrheit mehr, als um den äußerlichen Schein zu thun ist, überlassen. Die angeführten Gründe können indessen lediglich den Werth der Regeln entscheiden, und nach Beschaffenheit desselben, werden auch alle diejenigen Veränderungen, die sich darauf gründen, von gleicher Würde seyn.

Ob nun aber gleich vermittelst der schon mehr angeführten vier Grundregeln bestimmt worden, daß weder bey den vollkommen ausgebildeten, noch auch bey den Hauptgedanken einer Melodie, mit Recht einige Veränderung statt finden könne, sondern nur lediglich diejenigen Gedanken verändert werden dürfen, welche am wenigsten darinn vorkommen, dieses aber angezeigtermassen nur

1) Die

108 I. Hrn. Niedts Betracht. über

1) Die unvollkommen ausgebildete, und
2) Die im Schatten stehende Gedanken
sind; So bleibt jedennoch nunmehr die Frage
übrig

Wie, und auf was Art denn diese
Gedanken zu verändern sind?

Nun aber kann man dasjenige, was bey einer
jeden Veränderung eines musikalischen Gedanken,
am vornehmlichsten zu beobachten ist, gar füg-
lich in nachstehende zwey Hauptregeln einschliessen,
nämlich:

- 1) Eine jede Veränderung muß niemals mit
derjenigen Harmonie streiten, welche in dem
Gedanken zum Grunde lieget, den man
verändern will, und
- 2) Bey einer jeder Veränderung muß eben-
falls die Bewegung des Gedankens beob-
achtet werden, damit auch in der Verände-
rung die Aehnlichkeit desselben erkannt wer-
den könne.

Ob nun zwar die erstere von diesen Regeln
bereits hinlänglich bekannt ist, und auch wohl
schwerlich von Niemanden im Zweifel gezogen
werden wird; So ist dennoch die zweyte davon
eben diejenige, welche, ohngeachtet ihrer so
grossen Nothwendigkeit, bey der Ausführung am
wenigsten beobachtet wird.

Denn, ausser daß solche den mehresten fast
unbekannt ist, und viele bey ihrem Ausführen gar
nicht daran denken, so giebt es gegenheils wie-
derum andere, welche wegen ihrer Anwendung
sehr

Die melodischen Veränderungen. 109

sehr uneinig sind, und solche deshalb, wo nicht für gänzlich falsch, dennoch für unerheblich halten, weil solche größtentheils der heutigen Erfahrung widerspricht, und selbst von den geschicktesten Tonmeistern bey ihren Ausführungen sehr selten angewendet wird.

Daß nun zwar diese Erfahrung der Wahrheit gemäß sey, daran kann um so weniger gezweifelt werden, als solches noch fast täglich bestätigt wird. Ob aber ohngeachtet dessen, eine solche Ausführung, in welcher die Bewegung der Gedanken in gar keine Erwägung genommen wird, zum guten Geschmack gehöre, solches ist eben dasjenige, worüber wohl schwerlich ein gründlicher Beweis geführt werden mag. Denn wenn die Aehnlichkeit in der Bewegung ganz aufgehoben wird, so fällt zugleich das Merkmal weg, woran man erkennen kann, daß man durch seine Veränderung eben dasjenige bezeichnet habe, was der Componist eigentlich bezeichnen wollen. Wenn man daher z. E. siehet, daß der Componist in einem, im Viervierteltact gesetzten Allegro, zwey Tacte, aus lauter zwey und dreißig Theilen, mit vieler Ueberlegung niedergeschrieben hat, und der Ausführer verändert solche durch Bindungen, so aus achte Noten bestehen; So ist das Verhältniß der Bewegung, zwischen dem gegebenen Gedanken und seiner Veränderung also, wie 4 zu 1. Ist es aber wohl möglich, daß man in diesem Verhältniß erkennen könne, daß der Ausführer mit seiner Veränderung eben dasjenige bezeich-

110 I. Hrn. Niedts Betracht. über

bezeichnet habe, was der Componist durch seinen niedergeschriebenen Gedanken hat bezeichnen wollen? So wenig nun dieses geschehen kann, und so gewiß es daher ist, daß aus der Ähnlichkeit der Bewegungen, auch nur die Ähnlichkeit der Bezeichnung erkannt werden könne, eben so natürlich fließet auch ferner hieraus, daß, je mehr man sich von der Bewegung entfernt, um so weiter man sich auch von der Bezeichnung der Gedanken entfernen müsse. Soll dannhero der Sinn des Componisten gehörig beobachtet werden, das ist: soll dasjenige, was er durch seine Gedanken bezeichnet hat, vom Ausführer auch bezeichnet werden; so kann dieser unmöglich mit Recht davon abweichen, am wenigsten aber, wenn es geschieht, solches zur Ordnung und gutem Geschmack rechnen.

Darf wohl ein geschickter Mahler, die besondere Art und Weise, wie die Natur in einem Gesichte die allgemeinen Theile desselben geordnet hat, aus den Augen sehen, und, wenn er dieses Gesicht mit dem vortreflichsten Pinsel schön nachahmen will, alsdann eine andere Art und Weise nach Willkühr wählen, diese allgemeinen Theile des Gesichts untereinander anders zu ordnen? Wenn solches auch ein Mahler thäte, der in dem größten Rufe stünde, so würde ein weit schlechterer, ja der geringste in dieser Kunst, mit Recht sagen können: dieser Mahler hat zwar vortreflich gemahlet, aber schlecht getroffen. Kann dieses nun aber auch nicht mit Recht bey einer jeden Aus-

führung

Die melodischen Veränderungen. III

führung eines musikalischen Stücks gelten? Es kann ja einer seine Veränderungen, die gar nichts ähnliches mit dem Sinn des Componisten haben, in Ansehung der Bewegung, vortreflich schön singen oder spielen; diesem allen ohngeachtet aber, kann dennoch ein jeder Tonkünstler, in solchem Fall, mit Recht auftreten und zuverlässig sagen: Dieser grosse Mann hat zwar vortreflich gesungen, oder gespielt, aber den Sinn des Componisten schlecht getroffen. Das heißt kurz: Er hat wohl verändert, aber dabei gar wenig geurtheilet.

So hinlänglich nun aus allem diesem erhellet, daß ein Ausführer auf die Bewegung der Gedanken, seine Aufmerksamkeit hauptsächlich mitwenden, und allerdings seine Veränderungen darnach einrichten muß, wofern anders selbige so wohl für vernünftig als schön gehalten werden sollen; so nöthig wird es dahero seyn, die von der Bewegung vorhero gegebenen Regeln noch etwas näher zu erklären, und deren Anwendung und Gebrauch, noch in ein etwas mehreres Licht zu stellen.

Man hat dahero zusörderst hauptsächlich zu merken, daß es zwey unterschiedene Arten der Bewegung gebe, nämlich:

- a) Die äusserliche Bewegung, und
- b) Die innerliche Bewegung.

Unter der äusserlichen Bewegung eines Gedankens, wird allemal die bestimmte Anzahl der Tonfüsse oder Noten verstanden, die in einem Gedanken enthalten sind, und solche kann nach Beschaffenheit der Anzahl derselben, entweder

112 I. Hrn. Riedts Betracht. über

vermehret, oder vermindert werden. Wenn daher z. E. ein Gedanke von zwey Tacten aus acht Noten bestünde, so wird seine äussere Bewegung vermehret, wenn an Statt dieser acht Noten, deren neune, zehen, eilse oder noch mehr gemacht werden. Im Gegentheil wird diese Bewegung vermindert, wenn an Statt solcher acht Noten, etwa nur sieben, sechs, fünfe oder noch weniger gemacht werden.

Unter der innerlichen Bewegung eines Gedanken aber, werden allemal die natürliche Vibrationes der Töne verstanden, und findet bey denselben ebenfalls die Vermehrung und Verminderung statt. Solchergestalt hat ein Gedanke, wenn er z. E. nur lediglich wiederholet wird, in seiner Wiederholung nur einerley Vibration, wird aber derselbe in höhere Töne versetzt, so wird dadurch die Vibration vermehret, da hingegen, wenn man ihn in tiefere Töne versetzt, alsdenn auch seine Vibration vermindert wird. Aus dieser Ursache wird daher durch eine Veränderung in der Höhe, die innere Bewegung eines Gedankens allezeit vermehret, so wie solche durch die Veränderung in der Tiefe vermindert wird.

Nun ist in dem Vorhergehenden bereits gezeigt worden, was eigentlich für musikalische Gedanken verändert werden können, und daß nur

1) Bey den unvollkommen ausgebildeten,
und

2) Bey

Die melodischen Veränderungen. 113

2) Bey den im Schatten stehenden Gedanken

mit Recht einige Veränderung angebracht werden dürfe. Es fraget sich demnach nunmehr: Wie denn diese Veränderung in Ansehung der Bewegung dabey beschaffen seyn müsse.

Da nun die Unvollkommenheit der erstern eigentlich darinn bestehet, daß in denenselben derjenige Grad der Lebhaftigkeit noch nicht befindlich ist, den sie eigentlich dadurch erhalten würden, wenn sie vollkommen ausgebildet wären, so muß solcher also durch den Ausführer erstlich dazu gebracht werden, und muß derselbe folglich diese Gedanken dergestalt verändern, daß derselben äussere Bewegung vermehret wird. Dieses geschieht aber, wenn die noch fehlenden harmonischen Töne, und nebst diesen auch die noch fehlenden melodischen Zierathen hinzu gethan werden, und nachdem nun mehr oder weniger Noten von diesen beyden Arten dabey fehlen, nachdem wird auch die äussere Bewegung dabey mehr oder weniger vermehret.

Bey den andern, nämlich den im Schatten stehenden Gedanken hingegen, worunter, wie schon vorher gezeigt worden, diejenigen verstanden werden, welche in einer Melodie nur einmal vorkommen, wird zwar die Veränderung, sowohl mit der äussern als innern Bewegung Statt haben können.

Gleichwie aber nicht weniger auch schon vorhin gezeiget worden, wie unumgänglich nöthig es sey, in allen Stücken dem Sinn des Componisten genau zu folgen, und die Aehnlichkeit der Gedanken zu beobachten; So siehet man auch solchergestalt leicht ein, daß die Bewegung bey der Veränderung dieser in Schatten stehenden Gedanken, auch ebenfalls so beschaffen seyn müsse, damit diese beyde Hauptstücke dabey im geringsten nicht aus den Augen gesetzt werden.

Daß dieses aber überhaupt bey allen Veränderungen unumgänglich erfordert werde, wenn selbige anders als schön betrachtet, und zum guten Geschmack gerechnet werden sollen, solches ist bereits im vorhergehenden ebenfalls hinlänglich gezeiget worden, und wenn dieses geschiehet, so kann sogar auch die Veränderung der vollkommen ausgebildeten Gedanken, vermittelst der äusserlichen Bewegung, statt finden. Denn da aus derselben gegebenen Erklärung bereits bekannt ist, daß solche vermehret und vermindert werden könne; so kann ein vollkommen ausgebildeter Gedanke, in Absicht auf seine innere Bewegung, wenn solche nämlich zum Grunde gelegt wird, sodenn durch die äusserliche Bewegung auf zweyerley Art, nämlich:

- 1) Durch die Verminderung derselben in höhern Tönen, und
- 2) Durch die Vermehrung derselben in tiefern Tönen,

verändert werden.

Die melodischen Veränderungen. 115

Um dieses aber desto deutlicher einzusehen, so nehme man an, daß die innere Bewegung eines Gedankens noch einmal so groß sey, als die äussere, weshalb denn das Verhältniß davon wie 2. zu 1. wäre. Bestünde nun dieser Gedanke, 3. E. aus acht Tönen, so gehen solchergestalt, weil desselben innere Bewegung noch einmal so groß ist, als die äussere, auf jeden Ton 2, mithin überhaupt 16 Vibrationes vor, und ist demnach das Verhältniß seiner äussern Bewegung, gegen dessen innere, wie 8. zu 16. Wird dieser Gedanke aber eine Octave höher genommen, so entstehen alsdenn darinn 32 Vibrationes, weil die Vibration in der höhern Octave bekanntermassen noch einmal so stark ist, als der Grundton. Da aber gleichwohl seine innere Bewegung nicht verändert und vermehret werden, sondern derselbe in der höhern Octave ebenfalls nur 16 mal vibriren soll; so kann solches nicht anders geschehen, als wenn derselbe alsdenn nur halb so ofte als vorher, nämlich, an statt der 8 Töne nur 4, angegeben, und solchergestalt dessen äussere Bewegung um 4. vermindert wird, weshalb denn nunmehr das Verhältniß derselben auch wie 4. zu 16. ist.

Wird aber gegentheils dieser vorige Gedanke dergestalt verändert, daß derselbe noch eine Octave tiefer genommen wird, so würde, wenn man ihn darinn, eben wie vorher, auch nur 8 Töne angeben wollte, derselbe alsdenn darinn nicht mehr 16 mal, sondern auch nur 8 mal vibriren, weil ebenfalls bekannt ist, daß die Vibration eines

Tons, in einer Octave tiefer, noch halb so wenig ist, als der gegebene Ton. Da aber gleichwohl, eben wie vorher, die innere Bewegung des Gedankens hiebei nicht verändert, sondern desselben Vibration auch hierbei 16 mal geschehen soll; so muß daher auch die äussere Bewegung vermehret, und solchergestalt noch einmal so groß seyn, als vorher, mithin solche in diesem Fall, an statt der 8 Töne, nunmehr in der Tiefe auch noch einmal so viel, nämlich, auf 16. vermehret werden; Weshalb denn, und da in einer tiefern Octave auf eine äussere, nicht mehr als eine innere Bewegung gehet, so ist auch daher das Verhältniß derselben hiebei wie 16. zu 16. Solchergestalt haben demnach diese vorhergezeigte drey äussere Bewegungen, nach solchen festgestellten Verhält-

nissen, als $\begin{array}{c} 4 \\ 8 \rightarrow 16 \\ 16 \end{array}$, immer einerley innerliche

Bewegungen, und sind die daher mit der äussern Bewegung gemachte Veränderungen, mit den gegebenen Gedanken übereinstimmend, dem Sinn des Componisten gemäß, und also natürlicher Weise die Vorschrift, wie man die äusserliche Bewegung vermindern oder vermehren könne.

Nach dem Maasse nun, da man sich bey den Veränderungen von derselben entfernt, desto unvollkommener werden auch dieselben gerathen, und desto merklicher zeigt der Ausführer an, daß er seine Kunst, nach den Regeln der Natur und
des

Die melodischen Veränderungen. 117

des guten Geschmacks, sehr schlecht auszuüben verstehe.

Es ist aber nicht möglich diese Regeln zu beobachten, wenn man solche nicht kennet. Wie bekannt sie aber seyn, kann man aus den Lehrbüchern, die von den willkührlichen Veränderungen handeln, gar leicht abnehmen, indem man nur die Harmonie darinn anzeigt, die man dabey zu beobachten hat, ohne dabey der Bewegung zu gedenken, welche letztere doch, wie gezeigt worden, unumgänglich zu beobachten ist, und zur musikalischen Expression gewiß mehr beiträgt, und fühlbarer ist, als das bloße Beobachten der Harmonie. Kommt aber beides zusammen, so wird alsdann die Vollkommenheit der Veränderung desto grösser seyn.

Aus allem diesem nun lästet sich endlich die Beantwortung der gleich anfangs angeführten Frage: Woran ein guter Veränderer von einem schlechten zu unterscheiden sey: dahin bestimmen, daß nämlich die Merkmale eines guten Veränderers darinn bestehen:

Wenn derselbe bey der Ausübung überhaupt, nicht allein nach den deshalb festgesetzten 4 Grundregeln verfähret, sondern auch dabey die Art und Weise in Acht nimmt, wie sowohl die unvollkommenen ausgebildeten, als auch die im Schatten stehenden Gedanken verändert werden müssen, hiernächst aber auch bey der Veränderung der

vollkommen ausgebildeten hauptsächlich das Verhältniß ihrer innern Bewegung gegen der Verminderung oder Vermehrung der äußern davon aufs genaueste beobachtet und solchergestalt in allen Stücken dem Sinn des Componisten beständig folget. Dahingegen nach dem Maasse, als diese Merkmale bey einem Ausführer weniger anzutreffen sind, derselbe auch nicht anders, als ein desto schlechterer Veränderer zu betrachten ist.

Solten übrigens diese wenige Betrachtungen über die willkührliche Veränderungen in der Musik einigen Lesern vielleicht aus der Ursach als überflüssig und unnöthig vorkommen, weil sie in der Meynung stehen, daß schon von andern darüber so viel gesagt worden sey, als man davon hätte sagen können; So gebe ich zwar willig zu, daß mancher von einer Sache so viel gesagt hat, als er weiß und kann; ob er aber damit die Materie gänzlich erschöpft und deswegen alles dasjenige wirklich gesagt habe, was der Sache eigentlich zukommt? Solches dürfte ohnstreitig noch wohl in Zweifel gezogen werden können.





II.

Herrn Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe.

Was die Laute anlanget, so hat solche ein System von 6 Linien, und kann dasselbe vieler Ursachen wegen nicht abgeschaffet werden, indem es von den Vorfahren dieser Kunst, mit grossem Bedacht sehr weislich und scharfsinnig geordnet ist. Denn, da dieses Instrument in alten Zeiten vielerley Stimmungen gehabt; so hat es endlich, da es aus Italien* nach Frankreich überbracht worden, daselbst eine beständige Stimmung erhalten, welche auch noch bis auf den heutigen Tag fortdauert; es ist auch nicht zu vermuthen, daß man eine bessere erfinden wird. Und da nun alle Wesen der mechanischen Dinge in ihrer möglichen Einrichtung bestehen; so folget von sich selbst, daß der Grund der 6 Linien, wie auch ihre Stimmung, in der mechanischen Einrichtung dieses Instruments zu finden: denn wäre keine sechste Linie, so würde

S 5

der

* Siehe in Petri Ciaconii Tractat de Triclinio, einen Abriß davon, wie es ausgesehen, als man es aus Asien nach Rom brachte.

120 II. Hr. Baron von dem Notensystem

der Gesang, so weit als er nach seiner mechanischen Einrichtung jetzt möglich ist, ein grosses Theil Schaden leiden, und sich in sehr enge Gränzen einschliessen müssen.

Es ist demnach die oberste sechste Linie der Gesangsaite gewidmet, darauf acht ganze und fünf halbe Töne liegen, welche ohne die sechste Linie wegfallen müssten. Weilen nun aber mehr als einmahl gefraget worden, ob es nicht möglich sey, die gewöhnliche Lautentabulatur, die in kleinen lateinischen Currentbuchstaben bestehet, abzuschaffen, und an deren statt das System der fünf Linien mit ordentlichen Noten einzuführen? So bin ich genöthiget, ohne den geringsten Verdacht der Pedanterey, zu sagen, daß solches nicht möglich sey.

Da nemlich nichts ohne zureichenden Grund seyn kann; aus dem Grunde aber der Sache, einer andern Sache Nothwendigkeit entstehet; so wird auch die Lautentabulatur ohnstreitig wie sie einmal ist, bleiben müssen. Denn 1) so hat das Instrument nach seiner Einrichtung fast durchgängig dreifache Unisonos, welche nur durch Buchstaben, nicht aber durch Noten können angedeutet werden. Fürs zweyte, so haben die auf der Laute verborgene Unisoni (hier verstehet es sich nach seiner Einrichtung) den Nutzen sowohl in der Höhe als Tiefe, daß, wenn nemlich an einem Ort die Melodie angefangen ist, und an
die-

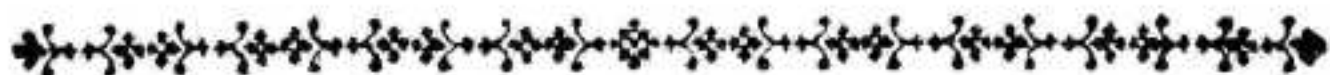
diesem Ort nicht völlig bis zu einem Commate oder Abschnitt zu Ende kann gebracht werden; auch in dem Zusammenhange der einmal gefasste Ton, in Ansehung anderer nachfolgenden Töne wieder vorkömmt; man sich mit Fortsetzung der Hand leicht helfen kann, welche Fortsetzung der Hand, nur mit Buchstaben kann bezeichnet werden, welches ganz und gar nicht mit ordentlichen Noten angehet. Ich setze zum Exempel a. d. i. machen einen Einklang aus; wenn ich nun das a angeschlagen habe, so ist mir in Ansehung der Folge ein ander mahl bald das d bald das i bequemer, und machen nur eine einzige Note aus, welche mich bey andern Instrumenten auf einen einzigen Platz weist, da mir hier im Gegentheil drey unterschiedene Buchstaben eine einzige Note oder Ton, auf drey unterschiedenen Plätzen und Orten anzeigen. Fürs dritte kann man durch die Lautentabulatur auf einmal einem Liebhaber eine klare und deutliche Idee von der ganzen Sache kurz und überhaupt beybringen, daß er gleichsam mit einem Blick, das ganze Lehrgebäude übersehen und einsehen kann; welches mit ordentlichen Noten abermahl nicht angehet; weil sie eine Sache, die dem Tone und Klange nach, nicht unterschieden, und doch der Zeit, dem Ort und dem Raume nach, wirklich unterschieden ist, unmöglich andeuten können. Fürs vierte kann durch die Tabulatur nicht nur die Application der Finger gelernet werden, welches mit ordentlichen Noten wieder nicht

nicht angehet und zwar aus obenangefüh:tem Grunde. Färs fünfte wird die Fertigkeit der Hand dadurch mehr befördert als durch Noten: weil die Tabulatur eine Sache den äusserlichen Sinnen sehr deutlich vorstellet, und den Unterschied zeigt, welches mit Noten auch nicht angehen will. Was aber das ordentliche Notenspielen anlanget; so hängt solches von den innerlichen Sinnen ab, wenn solche durch lange Erfahrung ganz und gar harmonisch worden sind; da es denn wohl möglich ist, ein Solo von andern Instrumenten, welches die Gränzen des Instruments nicht übersteiget, und wenn keine Sätze darinnen vorkommen, welche der Hand zuwider sind, wegzuspielen. Dieses wird verhoffentlich genug gesagt seyn, um zu zeigen, daß bey dem System der sechs Linien und der Lautentabulatur nichts überflüssiges und ungereimtes vorkomme, welches nicht seinen zureichenden Grund in der mechanischen Einrichtung des Instruments haben sollte. Da nemlich nichts ohne zureichenden Grunde seyn kann; kein Grund aber nicht zureichend ist, wenn er nicht aus dem Wesen einer Sache fließt; das Wesen einer Sache aber seine Einrichtung ist; und aus der Einrichtung die Nothwendigkeit entstehet; so wird auch die Lautentabulatur nothwendig bleiben müssen.

Was die Theorbe anlanget, der einige das System der 6 Linien bezumessen pflegen, und velleicht dafür halten, daß Laute und Theorbe einerley sind; so ist zu merken, daß solche Instrumente

mente sehr von einander unterschieden sind. Denn auf der Laute ist eine Gesangsaiten nöthig; auf der Theorbe aber, die eine Terz tiefer, von der ersten Saite angerechnet, anfängt, und wo der Baß eine oder auch zwey Saiten mehr hat, fällt die Gesangsaiten gänzlich weg: weil sie wegen der Länge nicht halten will. Auf der Laute werden Melodien gemacht; die Theorbe aber ist nur zum Accompagnement erfunden; bey der Laute bleibt das System der 6 Linien stehen, und ist nöthig; bey der Theorbe aber nicht, und hat man das System der 5 Linien mit ordentlichen Noten beliebt, weil es zum Generalbaß am tauglichsten befunden worden. Gesezt nun, aber nicht zugegeben, man wollte zur Theorbe das sechslinigte System erwehlen, und alle und jede Noten des Generalbasses mit ihren Signaturen in Tabulatur setzen, der würde mehr Schwierigkeit, Mühe und Arbeit finden, als Hercules sonst bey allen seinen Arbeiten, nicht gehabt.





III.

Herrn Barons zufällige Gedan- ken über verschiedene musikalische Materien.

Ein Capellmeister hat den Nahmen von der Kirchenmusik empfangen, und ist eigentlich über die Sängere gesetzt: weil bereits von uralten Zeiten her in Tempeln, und nachgehends in den Kirchen der Christen, Gott zu Ehren viel gesungen worden. Nachdem aber nach Constantin des Grossen Zeiten, grosse Herren an ihre Schlösser auch Kirchen gebauet, welche noch heut zu Tage Capellen genennet werden, um dem Gottesdienst desto bequemer beywohnen zu können, auch darinnen noch bis auf heutigen Tag der Gottesdienst mit Vocal- und Instrumentalmusik angefangen und beschlossen wird, so wird ein solcher Mann von der Capelle, worinnen er seine Kirchenmusik aufführet, ein Capellmeister genennet. In den urältesten Zeiten aber, als König Salomon den prächtigen Tempelbau zu Jerusalem zu Ende gebracht; und darinnen sowohl Vocal- als Instrumentalmusik eingeführet hatte, so wurde ein solcher Mann, wie es Luther gar schön

schön übersezt, der Gesangmeister genennet *. Dieser Gesangmeister nun war Chenanja, welcher 4000 Lobfänger mit Saitenspiel ** unter seiner Absicht gehabt. Darunter waren 288 rechte Hauptsänger und Meister in der Singekunst ***, wovon Heman, Assaph und Ethan die berühmtesten waren, **** und erhellet zugleich, daß besonders Heman und Idithun sich auch auf die damalige Instrumentalmusik verstanden *****. Daß damals die goldne Zeit, die nimmermehr wieder kommen wird, für die Musik gewesen, ist mehr als zu gewiß, weil das Silber geringe geachtet und nur lauter Gold im Schwange gieng *****. Ob man sich gleich keinen richtigen Begriff, wegen der gar zu weit entfernten Zeiten, von der alten jüdischen Musik machen kann; so ist doch zu vermuthen, daß sie eine Harmonie gehabt haben. Wie sie aber dieselbe angewendet, und wie ihre Kirchenstücke oder Gesänge beschaffen gewesen, ist eine andre Frage, und wird wohl in Ewigkeit nicht aufgelöset und ausgemacht werden. Die Harmonie liegt in
der

* I Buch der Chronica 16. v. 22. und 27.

** I Buch der Chron. 24. v. 5.

*** I Buch der Chron. 26. v. 7.

**** I Buch der Chron. 16. v. 19.

***** I Buch der Chron. 17. v. 42.

***** 2 Buch der Chronic. 9. v. 20.

der Natur, ja in allen harten und klingenden Körpern, auch in der menschlichen Kehle, ohne daß man nöthig hat, auf die Schmiedeknechte des Pythagoras, und auf die Stimmen der Vögel Acht zu haben: zumahlen leicht könnte erwiesen werden, daß der König Salomon und sein Obercapellmeister Chenanja eher in der Welt gewesen, als Pythagoras; auch sich noch höher hinauf vermuthen läßt, daß Jubal seine Instrumente nicht für die lange Weile erfunden; haben sie nun Töne gehabt, so hat man auch leicht eine Harmonie formiren können.

Vor 95 Jahren, nemlich 1661 hielte zu Wittenberg den 17 Julii ein gewisser Johann George Sauer von Allerheim in Schwaben, unter dem Vorsiß des Magister Johann Wolfgang Kentsch, eine Disputation von der Musik, darinnen er im Eingange meldet, daß bey Entdeckung der neuen Welt oder America die Spanier ein besonder Thier gefunden hätten, welches sie wegen seiner Langsamkeit *Pigritiam* genennet, weil es, ehe es 50 Schritte fort kriechen kann, einen ganzen Tag darzu nöthig hätte. Es soll sich gern auf den Gipfeln der Bäume aufhalten, und niemand weiß, wovon es lebet. Ehe es auf einen Baum kommen kann, soll es 2 Tage Zeit haben, und wenn es herunter will, eben so viel Tage. Was aber besonders von ihm verdient angemerkt zu werden, ist, daß es nach der alten Musikleiter 6 Töne in die Höhe steigt, und vom 6ten Töne,

wo

wo es aufgehöret, wieder niedersteiget, als zum Beispiel: Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut, doch mit diesem Unterschiede, daß es jeden Ton klar und deutlich, entweder mit der Syllbe ha, oder haut ausspricht. Wer will also diesem Thier die Anfangsgründe der Musik absprechen?

Der sonst in der griechischen Sprache sehr gelehrte Professor Meibom hätte die ganz abgestorbene Musik der Alten, welche er wegen ihrer Kraft, Nachdruck und Wirkung, gegen die Königin von Schweden Christina sehr rühmte, gern wieder lebendig gemacht, wenn es hätte angehen wollen. Er bildete sich ein, weil er eine Sammlung hinterbliebener Schriften der griechischen Musikkünstler herausgegeben, er könne solches gar leicht bewerkstelligen. Zu dem Ende ließ er alle alte Arten von Instrumenten verfertigen; das Concert wurde zu Stockholm auf der Bibliothek in Gegenwart der Königin angestellet; er selbst sang mit einer schlechten Stimme darzu, wie lief es aber ab? Ein einziger Taktschlag von ihm auf den Backen des Lieblings der Königin, der doch mit Recht darüber zu spotten Ursach hatte, machte der alten eißgrauen Musik ein Ende, wie solches in dieser Königin Leben zu lesen ist. Genug wir finden an dem Chenanja den ersten Capellja Obercapellmeister; denn höher hinauf kann man nicht kommen. Meines Thuns ist hier gar nicht, eine Historie von berühmten Capellmei-

stern zu schreiben, welches nicht unmöglich wäre, wenn es Zeit und Umstände zuließen; ich will nur, so es mir erlaubt, die erforderliche Naturgaben eines Capellmeisters

- 1) in Ansehung seines Verstandes und
- 2) in Ansehung seines Willens

in Betrachtung ziehen, weil alles bey einer wohl eingerichteten Capelle auf einen solchen Mann ankommt.

(α)

Von den Naturgaben eines Capellmeisters überhaupt.

Anfänglich wenn wir das erstemahl die Welt erblicken, wissen wir noch nicht, wozu uns der Himmel bestimmt hat. Die ersten Jahre der zarten Kindheit bringen wir in verworrener und dunkeler Dummheit hin, bis endlich mit dem Leibe die Seele, und folglich der Verstand wächst, auch von Tag zu Tage stärker wird: bis wir endlich zu wählen anfangen, welche Lebensart wir ergreifen wollen. Hier äussert sich nun das Vermögen unsrer Seele durch die Lust zu einer gewissen Lebensart, durch die man am meisten gerührt wird, und erlangen wir auch durch viele Mühe eine Erkenntniß darinnen, der menschlichen Gesellschaft nützlich zu seyn. Wer erken-

erkennet nicht die Mühseligkeiten dieses Lebens? Und keiner läugnet die Kraft und Wirkung der Musik auf unsre Seele, die Mühseligkeiten zu versüßen, womit es umgeben ist. Darum hat die ewige Vorsehung allerley Geister erschaffen, die in der menschlichen Gesellschaft das nützliche und angenehme auch befördern sollen. Weil nun aber die Person eines rechtschaffenen Capellmeisters die Hauptperson bey einer wohl angeordneten Musik ist; so habe ich mir vorgenommen, dessen Naturgaben in Ansehung des Verstandes und Willens, ein wenig zu beleuchten. Ich setze demnach zum voraus, daß alles, was wir lernen, durch die Nachahmung geschieht. Wer nachahmen will, muß von Jugend auf einen gesunden Verstand und gesunde Sinnen haben. Zu einem gesunden Verstande gehören deutliche Begriffe und deren Unterschied. Gesunde Sinnen neune ich, wenn keine innerliche Hindernisse vorhanden sind, den feinen Empfindungen des Auges und des Ohres zu widerstehen. Die Einbildungskraft mit dem Gedächtniß verknüpft, muß gleichsam groß und weit seyn, damit nicht allein die reine Harmonie mit ihren 24 Tonarten, sondern auch alles, was zum guten Geschmack und musikalischer Schönheit erfordert wird, sich darinne wohl vorstellen, und auch beständig verwahren könne. Der Wisz dient ihm zur Erfindung; die Beurtheilungskraft, die Ordnung in der Ausführung in Acht zu nehmen: damit die Symetrie der Sätze und Gänge, welche

als Theile sich gegen das Ganze verhalten müssen, in richtiger Verhältniß herauskommen, um das Wahre und Schöne zu befördern.

Sind nun die Erfindungen ausnehmend; ist die Ordnung der Melodie nach ihren Abschnitten, Sätzen und Gängen wohl in Acht genommen; ja, sind die Mittelstimmen, und das Fundament richtig: wer will zweifeln, daß dieses nicht eine schöne Musik sey? Ob nun wohl was eben gesagt, ohnstreitig wahr ist, und auch andern braven Musikkünstlern zukommt; so merkt man doch an, daß alle und jede Melodien sich für einen einzigen Menschen nicht schicken, wenn sie auch schon nach den Regeln der Kunst vollkommen ausgearbeitet sind: jedoch aber wenn ein Capellmeister nur wahren Kennern gefällt, so hat er das Seinige gethan. Die menschliche Erkenntniß ist erstlich bey den meisten sehr eingeschränkt; die wenigsten werden darinnen erzogen, wie bey den Griechen, da die Musik zur Weltweisheit gehörte; diese auf einmahl zu erlangen ist unmöglich; ein jeder will doch gern von Sachen urtheilen, die er nicht gelernet hat: alle solche Leute kann und muß ein Capellmeister mit Gelassenheit ansehen, und mit der menschlichen Schwachheit Gedult haben. Von dem Geschmack läßt sich nicht disputiren. Mancher liebt das Wiehern eines Pferdes über alles; mancher vergnügt sich über die massen, wenn er im Sommer die Frösche die vortreflichsten Triller in den Teichen und Sümpfen schlagen höret.

höret. Petrarcha merket in seinem Tract. de remedio contra vnam siue alteram fortunam an, daß ein Mann alle Nachtigallen mit Steinwürfen verjaget, um die Frösche recht coaren zu hören. König Ludewig XI. in Frankreich hatte ein sonderbar Vergnügen an einer Saumusik, welche der Herr Bouchet in seinen Annales d'Aquitaine S. 164. beschreibet. Denn er befohl dem Abt de Baigne einem Manne von vielem Verstand und Erfinder allerhand Neuigkeiten, ein solch Instrument nach dem Alter der Ferkel und Schweine zu erfinden, welches er auch that, und den König vergnügte. Auch ist nicht aus der Acht zu lassen, daß sowohl besondre Töne, als auch ein jedes Instrument an und vor sich selbst betrachtet, bisweilen seltene Wirkungen hervorbringe.

Der gelehrte Engelländer Boyle erzehlet von einem seiner Landsleute, daß er das Wasser nicht habe halten können, wenn er eine gewisse Art von musikalischen Instrumenten gehöret; nur ist Schade, daß er das Instrument, welches solche posierliche Wirkung hervorgebracht, nicht genennet hat. Zur Aufmunterung der Geister kommt es viel darauf an, daß einem Lande die Sonne näher sey als dem andern, und nachdem dieselbe nahe oder weit entfernet ist, so werden auch die Geister zu Künsten und Wissenschaften gerathen. Man darf nicht denken, als wenn dieses wohlthätige Gestirne sein himmlisches Feuer bloß darzu ver-

schwendete, den Blumen den Geruch und den Früchten den Geschmack zu geben. Es ist eine ausgemachte Sache, daß die Werkzeuge der Sinnen an manchem Orte weit zärtlicher und feiner ausgearbeitet werden, je näher ihnen das himmlische Feuer ist. In Italien hat ein Bauer ein vortrefliches Ohr; in Venedig billigen und beurtheilen die Gondelfahrer das Schöne von einer Oper, und geben ihr den Werth; je weiter man aber gegen den kalten Nordpol kommt, je schlechtere Geister wird man daselbst antreffen, derowegen jener Poete nicht Unrecht hat, wenn er also singet:

Dort aber, wo das Land zum weissen Pol sich
senkt,
Spürt Mensch und Vieh und Baum, daß ihn
der Himmel kränkt.
Der Wiß erkaltet hier, die Leidenschaft wird
träge,
Das Blut schleicht matt dahin durch die ge-
wohnten Wege,
Der Frost schreckt rauhes Wild; und leer vom
edlen Erzt,
Wird nur mit Stahl und Blei der Berge
Schacht geschwärzt.

Es haben die alten Griechen nicht für die lange Weile so viel Wesens von dem Apollo gemacht; vielweniger würden sie ihm Tempel und Altare geweiht haben, wenn sie sich solches nicht überredet hätten; die alten Perser und ihre
Magi

Magi würden der Sonne oder dem Ormazdes gewiß nicht göttliche Ehre angethan haben, wenn sie die guten Wirkungen nicht davon empfunden hätten. Meine Meinung ist gar nicht der Sonne besondere Wirkungen, in das Wesen des Geistes zuzuschreiben; sondern ich halte nur dafür, daß in temperirten Ländern, man eher Leute finden wird, die sich wegen ihrer Munterkeit zur Musik und Poesie und andern schönen Künsten schicken, als in solchen Ländern, wo die Natur den Menschen fast alle Annehmlichkeiten versaget, und ihnen weiter nichts als eine rauhe, grobe und nothwendige Kost übrig gelassen. Wer will den Persianern und andern Morgenländischen Völkern die Gabe und Lust zur Musik und Poesie absprechen? Davon zeugen ja ihre eigene Scribenten und unsere Europäer selbst; Wer will den Türken die Gabe und Liebe zur Musik absprechen? Wenn diese Nationen der Aberglaube und der Alcoran nicht daran hinderte. Solimann der Große erlustigte sich oftmahl mit Vocal- und Instrumentalmusik. Seine Musici hatten die kostbaresten Instrumente von der Welt. Gold und Edelgesteine wurden dabey nicht gespart; aber eine einzige türkische Heilige und Prophetin erstickte seine Lust auf einmahl wieder: weil sie wegen seiner Neigung zur Musik ihm die ewige Höllepein verkündigte, und weil sein Aberglaube grösser war als alle seine Thaten, so ließ er die kostbaren Instrumente verbrennen,

wie solches im IV. Briefe de legatione Turcica Busbequii S. 221 - 222. weiter nachzulesen. Es ist nicht zu läugnen, daß nicht aller und jeder menschlicher Verstand, wenn er anders gesund, nicht könne geläutert, gereiniget und erweitert werden; Die Musik und Poesie aber erfordern ein besonders Naturell, und kann viel eher ein grosser Herr alle Würden, an wen er will, austheilen, als einem die Gabe zur Musik und Poesie geben. Ein jeder wird nunmehr leicht begreifen, was ich mit den Wirkungen der Sonne und deren Einfluß in die untre Welt sagen will, und wird man mir leicht Recht geben, daß es weder in Lappland, Island, noch Grönland, noch Nova Zembla jemahls gute Componisten und Poeten gegeben. Ob ich nun gleich diesen Satz von dem musikalischen Naturell weiter hinaus führen könnte, wenn ich die vielerley Länder in unserm Europa in nähere Betrachtung und Untersuchung ziehen wollte, so will ich es doch hierbey bewenden lassen, dabey aber noch diese Anmerkung machen: das die allzugrosse Sonnenhize die zartesten Theile unsers Körpers allzusehr ausdehne, und folglich die Werkzeuge, wodurch die Seele wirken muß, zum Nachdenken fast ganz untüchtig mache.

(β)

Von den Pflichten eines Capellmeisters in Ansehung des Verstandes und Willens besonders.

In dem ersten Buch der Chronica 16. v. 22. wird der Leviten Obrister, Gesang- und Capellmeister des größten und allerglücklichsten Königes Salomons, mit Nahmen Chenanja ein verständiger Mann genennet. Dieses Wort hat einen überaus grossen Umfang, wenn alle Vollkommenheiten, der der menschliche Verstand nur fähig seyn mag, dabey in Betrachtung gezogen werden, welches aber niemahls eines einzelnen Menschen Werk gewesen ist.

Man kan gar leicht sagen, daß Verstandhaben, so viel heisse, als ein Vermögen alle mögliche Dinge in der Welt sich deutlich vorzustellen, damit ist aber noch gar wenig ausgerichtet; und erstreckt sich diese Beschreibung nicht sowohl auf gelehrte und erfahrene Leute, als auch auf ungelehrte und einfältige, obgleich diese Beschreibung überhaupt von allen Sachen, die unsre Sinnen erreichen können, richtig ist.

Die Franzosen haben eine eigene Redensart, wenn sie einen beschreiben wollen, der Verstand hat, so sagen sie: il a de l'Esprit, welche Redensart zwar gemein, der Sache aber, wovon hier die Rede, noch kein Genüge thut. Der grundge-

lehrte Engelländer Herr Locke hat in seinem vortreflichen Traktat vom menschlichen Verstande folgende Beschreibung davon gemacht, nemlich, daß das, was die Franzosen Esprit nennen, die Ideen hurtig zusammen füge, annehmlich verändere, wo er eine Aehnlichkeit antrifft, und das Verhältniß der einen gegen die andere merkt, um dem Verstande schöne Abbildungen vorzustellen, welche auf eine lustige Art die Einbildungskraft rühren und kitzeln. Diese Kraft des Verstandes, wenn sie recht gebraucht, und von der Beurtheilungskraft im Zaum gehalten wird, hat ihren grossen Nutzen bey Erfindungen in Künsten und Wissenschaften, wie auch in menschlicher Gesellschaft, durch einen sinnreichen Scherz und Einfälle dieselbe angenehm zu machen, und nennet man diese Kraft Witz, welchen weder Musikkünstler noch grosse Poeten entbehren können. Wird der Witz aber gemißbraucht, und nimmt im menschlichen Verstande die Oberhand, so werden dadurch die vortreflichsten Windmacher und Betrüger gebildet. Ich lasse einen jeden urtheilen, ob die menschliche Gesellschaft einen wahren Nutzen von solchen Leuten zugewarten habe; diese Art des Verstandes wird insgemein bey muntern jungen Leuten, die ihre Zeit in Frauenzimmergesellschaft zubringen, gefunden; und wenn sie so glücklich sind, tugendhaftes, sinn- und geistreiches Frauenzimmer in Gesellschaft zu finden; so haben sie den Nutzen davon, daß der allzufreche rohe und

aus-

auschweifende Wig besonders, wenn sie ein wenig Ehre und Schamhaftigkeit besitzen, nicht allein verbessert, sondern so gar wie ein Diamant geschliffen und ins feine gebracht wird, um seine glänzende Strahlen desto klarer von sich zu werfen. Man wird mir leicht diese Ausschweifung verzeihen, wenn man erwegen wird, daß das Wort: **Verständiger Mann** daran schuld sey, und daß die Franzosen, wenn sie einen gescheuten Mann beschreiben wollen, ohne Unterschied sagen: *il a de l'Esprit*, welches sich auch zu meinem Vorhaben nicht schickt. Um nun ein verständiger Mann zu werden, ist es nicht übel gethan, sich nebst den Sprachen, von Jugend auf in der Weltweisheit zu üben, damit man Sachen kennen lerne, die vorher unbekannt waren, und erfahre, was richtig denken, richtig schliessen heißt, damit die Nebel und Dünste der Vorurtheile verschwinden, und die Sonne Platz nehmen möge. Ich habe oft in mir selbst nachgedacht, weil man doch Leute findet, welche die gar zu natürliche Vernunft über alles erheben, ob es möglich sey, in diesem vergänglichem Leben lediglich damit auszukommen? Ich habe aber nicht finden können, daß solches angehe. Warum? weil sie zu schwach ist. Dergleichen Leute haben insgemein in ihrer Jugend nichts gelernet, ob sie schon ohn Unterlaß Vernunft schreien, und trift man solches am meisten unter den selbst aufwachsenden Leuten an, welche keinen Grund in höchst nöthigen Sachen jemahls geleet, und sich doch eben für so verständig halten,

ten,

ten, als die gelehrtesten, zumahlen wenn sie ein französisches Bücheldien gelesen. Man wird gemeiniglich wahrnehmen, daß die grossen Vernunftschreier, wie aus dem vorhergehenden erhellet, eine übertriebene Selbstliebe haben, und zu sich selbst sagen: *Uror amore mei, flammæ moueque, feroque* und gern leiden, daß man ihnen schmeichle, weil sie die Wahrheit auf das bitterste hassen. Bisweilen mißbrauchen auch grosse Gelehrte die Vernunft.

Was haben denn nun sowohl die fernreichen Engelländer als Franzosen mit ihren Schriften, die das übrige alles beyseite gesetzt, der Vernunft lediglich den Zügel schießen lassen, ausgerichtet? Nichts anders, als daß sie die Welt verdorben, und nach dem Tode sündigen. Von dieser Sorte war der Englische Graf von Rochester, der 1681 starb. Wie lief es auf die letzte mit ihm ab? Als er lange mit seinem bisgen Vernunft gekünstelt, und nichts tröstliches gefunden, so mußte auf einmahl der Bischof Burnet kommen, der ihm endlich aus dem Traume half, und den Staat schnitt. Für solche Leute, die ihre Vernunft mißbrauchen, schickt sich die Grabchrift des römischen Ritters M. Postumii am allerbesten, die in Arragonien noch stehen soll: *Quo vadam nescio, inuitus morior, valete Posthumi*. Wie kommt man aber endlich zurechte? Wenn die freche oder auch allzu gekünstelte Vernunft nicht hinlänglich ist, so nimmt man zuletzt seine Zuflucht zur Religion; zu welcher denn? zur Christlichen, welche

welche den Menschen zur Erkenntniß seiner selbst führet, ohne welche er keinen andern Menschen beurtheilen kann. Diese allein führt zur wahren Vernunft, weil aus ihren Sätzen nichts anders als Gutes und Zufriedenheit fließet. Ich könnte hier gar viel von den Vorzügen der christlichen Religion vor allen andern handeln, wenn es sich für eine musikalische Abhandlung schickte; genug, daß sie einen ganz andern Menschen bildet, als die Lehren aller heidnischen Weltweisen. Ihre Wirkungen sind unvergleichlich. Ein solcher verwandelt sich so gleich von der Wahrheit überzeugt, in einen neuen Menschen, daß er wird, wie der Poete schreibt:

Justitiae custos, rigidi servator honesti
In commune bonus - - - - -

Wenn nun zu solchen herrlichen Eigenschaften eines Capellmeisters noch die Klugheit zu leben kommt, daß er einem jeden nach seinem Verdienst zu begegnen weiß; wenn er die Ehre seiner Nebenmusikkünstler aufs genaueste in Acht nimmt, keinen verkleinert, und dadurch seiner eigenen Ehre einen Glanz giebt; wenn er nicht eigennützig ist; wenn er Liebe übet; redlich und rechtschaffen, auch freundlich im Umgange sich bezeiget; wer will läugnen, daß so ein Capellmeister nebst der Gelehrsamkeit in der Musik nicht ein verständiger Mann sey? Ist er nun ein verständiger Mann, so wird er leicht einsehen, daß alle diejenigen, die unter seiner Aufsicht stehen, sein Glück wirklich befördern: weil er ohne andrer Leute Zu-

thun,

thun, gar nichts aufführen und ausrichten kann. Man schreibe die schönsten Gedanken aufs Papier, und stelle es nachdem auf einen Bücherschrank, wird es von sich selber klingen? nein! es ist unmöglich, andere müssen die Schönheit seiner Gedanken zur Ausübung bringen. Ein Capellmeister hat zweyerley Leute unter seiner Aufsicht, nemlich Sänger und Instrumentisten. Was die Sänger anlanget, so werden solche aus Italien geholet, weil es daselbst die besten giebt, und nicht leicht aus dem Lande gehen, wenn sie nicht schwer bezahlet werden, weshalb sie ein gewisser Schriftsteller die kostbarhesten Canarienvögel nennet. Man ziehe in Italien die vielen Schaubühnen in Betracht, so wird man sehen, daß es viel für sie zu thun giebt; man sehe die vielen Kirchen nur in der einzigen Stadt Meyland, und die reichen Stiftungen zur Bezahlung der Musik an, so können solche Leute gar ehrlich und reichlich leben; nur ist zu bedauern, daß ihre Eifersucht gegen einander bisweilen zu weit gehet. Cäsar und Pompejus haben in der Römischen Republik nicht so viel Unheil angerichtet, als die zwen berühmte Sangerinnen in Engelland Faustina und Cuzzoni, weil eine jede die beste seyn wollte. Zu Parma auf dem Beylager des Herzogs gieng es noch wunderlicher her. Man verschrieb die besten Sänger aus ganz Italien. Als es zur Probe kam, wollte ein jeder singen, was ihm gefiele, ohne sich an die Vorstellungen des Oberaufsehers zu kehren: bis endlich

ein

ein groß Gezänke und Capaunengefachte daraus entstand. Hier ist nur die Frage, wie sich ein kluger Capellmeister hierbey aufführen solle? Antwort: Er muß sie eifern lassen so viel sie wollen, und nur aufs glimpflichste allezeit das beste reden, und sich ja hüten, einem vor dem andern öffentlich den Vorzug geben, sonst bringt er sie durch ein einziges Wort bald in Unordnung. Was hilft die übertriebene Critik? zu nichts anderm, als gute Leute verdrießlich zu machen, wenn auch schon ein solcher Kunstrichter so gelehrt wäre, daß er Graß wachsen hörte.

Bishero habe ich nur überhaupt von den Itälänischen Sängern, die man Castraten nennet, gehandelt, nun aber wird es Zeit seyn etwas von ihrem Ursprunge zu melden. In den mittlern Zeiten unter der Regierung des Kaisers Severi war sein Günstling Plautinus so hoch gestiegen, und so unverschämt, daß er das römische Volk ganz und gar unter die Füße trat. Der alte Kaiser war ihm dergestalt gewogen, daß er ihn thun und machen liesse, was er wollte. Er im Gegentheil konnte die Schwäche seines Herrn sich allzuwohl zu nuße machen, daß er so gar die Kühnheit hatte, seine Tochter Plautilla mit dem Kaiserlichen Prinzen Caracalla zu vermählen, welches auch geschah, nachdem der Kaiser aus dem Morgenlande, allwo er über die Parther gesieget, wieder zurück kam, da denn das Belager wirklich vor sich gieng. Die Lustbarkeiten
 daure-

baureten viel Tage in größter Pracht. Der römische Rath wurde herrlich tractirt; die wilden Thiere mussten kämpfen, und ihr Blut den Neuvermählten zu Ehren vergiessen. Als nun dieses grosse Fest geendiget war, so legte er auch den Neuvermählten zum Vergnügen, eine Kammermusik an. Um nun solchen Anschlag auszuführen, ließ er die schönsten Knaben aus den besten und ehrlichsten Familien in Rom auffuchen, und verschonte so gar der verheyratheten Personen nicht, um sie durch einen Schnitt zum Gesange tüchtig zu machen, wie Herodianus im 3 Buch im 35 Kapitel und Dio im 76 Buch solches berichten. Und weil man wahrgenommen, daß die Stimme durch solchen Schnitt sich beständig erhält, so hat man in Italien sortgefahren, auf solche Art Sängere zu machen, die man nun fast an allen Höfen grosser Herren, wo nur Musik ist, antrifft.

Nun fragt es sich, ob die Singestimme vor den Instrumenten die größte Vollkommenheit und Vorzug habe? Hierbey kan man nicht schlechterdings ja und auch nicht nein sagen, man muß eine jede Art insbesondere betrachten. Man nehme die schönste Menschenstimme, die nur zu finden ist, man lasse sie allein hervor treten, so wird ein jeder eingestehen müssen, daß man dabey schreiben könne, was jener über eine Nachtigall schrieb: *Vox est praeterea que nihil*, wenn sie aber durch vollstimmige oder gleich singende Instru-

strumente getragen und begleitet wird, alsdenn kommt das schöne, prächtige, angenehme und rührende erst hervor getreten.

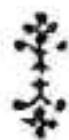
Man kann hierbey nicht besser thun, als wenn man jeder Sache Gerechtigkeit widerfahren läßt, und in Erwägung ziehet, was es mit den Instrumenten, die wegen ihres Baues und weitem Umfanges zu künstlichen Melodien aufgelegt sind, für eine Bewandniß habe. Keine Singstimme ist vermögend mit so grosser Fertigkeit so viel künstliches Springwerk herauszubringen, weil darzu bald die Höhe bald die Tiefe mangeln wird; Was aber die Oboe anlanget, so kommt sie der Singstimme am nächsten. Ja was noch mehr, ein jedes Instrument ist allezeit geschickt, die Singstimme nachzuahmen; die Singstimme aber niemahls die Instrumente. Was nun die vollstimmigen Instrumente anlanget, die vermöge ihrer Bauart die ganze völlige Harmonie in ihren Gränzen besitzen, die können so viel tausend Veränderungen ohne Sänger daher machen; der Sänger aber kann ihrer niemahls entbehren: zugeschweigen, daß es weit mehr Mühe koste, ein Instrument in seine Gewalt zu bekommen, als eine einzelne Singstimme zu üben, die dem Sänger schon angebohren ist.

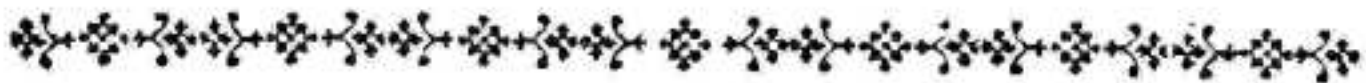
Hierbey muß noch in Betrachtung gezogen werden, daß die wenigsten Sänger so musikalisch sind, daß sie etwas erfinden und aufsetzen können.

Ich lasse einen jeden in seinem Werthe und sage nur so viel, daß es nicht wohlgethan sey, wenn man glaubt, daß sie alleine Meister sind, da es doch hierbey eben so zugehet, wie im Himmel, daß gleichwie daselbst der Mond sein Licht von der Sonne borgen muß; also auch ein Sänger genöthiget ist, seinen meisten Glanz von den Instrumenten herzunehmen; genug daß ich gewiesen, daß zu einem rechtschaffenen Instrumentisten ein grösser Maasß der Vollkommenheit erfordert wird, als zu einem Sänger.

Ob es nun wohl von langer Zeit her an grosser Herren Höfen im Gebrauch gewesen, sie im Gehalte allen andern vorzuziehen; so darf dennoch jemanden dieses gar nicht fremde vorkommen, wenn er erwäget, daß es Ausländer sind, und daß ausländische Waaren allezeit theurer bezahlet werden, als die einheimischen. Es käme darauf an, zu wissen, ob, wenn es Deutsche wären, man ihnen mit gleicher Höflichkeit begegnen würde.

So viel ist es, was ich von den Eigenschaften eines verständigen Capellmeisters und von den damit verknüpften Materien sagen wollen. Letzlich wünsche ich noch einem jeden rechtschaffenen Capellmeister alles vollkommene Wohlergehen.





IV.

Fortsetzung der Gedanken von der Musik.

(Siehe den I. Band 6. St. IX. Art.)

Dhnerachtet der Hitze, womit der Streit fortgesetzt wird, und ohnerachtet der Schwierigkeit, einer von beyden Parteyen, den Siegeskranz zuzusprechen, stehet es bey uns, einen vernünftigen Mittelweg zu erwählen, welcher darinn bestehet, daß wir es mit keiner Nation und mit keinem Meister insbesondere halten, sondern aus der Einführung dieser schönen Kunst, aus der allgemeinen Gewohnheit aller Völker, und aus dem Nutzen der Gesellschaft, ihren wahren Gebrauch bestimmen.

Sollte man nicht sagen, wenn man den Ursprung der Musik wisse, so wisse man auch ihre Bestimmung, und wahre Beschaffenheit? Wozu sie dienen könne und solle, das ist bis auf den heutigen Tag niemahls verborgen gewesen. In dem allerentfernesten Alterthume, sehen wir die Gesänge schon mit den gottesdienstlichen Versammlungen vereiniget, ingleichen mit der Stiftung eines Verbündnisses zweyer Völker, mit Begehung wichtiger Begebenheiten, und mit

146 IV. Fortsetzung der Gedanken

dem Gedächtnisse verdienter Männer. Daher kamen die Gesänge, die Lieder, und die feyerlichen Formeln. Alles dieses findet sich in dem heiligen und weltlichen Alterthume, in den alten Gebräuchen, und in den neuen. Was man gerne im Gedächtnisse behalten wollte, das brachte man in Lieder. Durch das Singen wurde es fest eingepräget. Die Dichtkunst bahnete den Weg zum Gesange, indem sie die Worte aussuchte, der Rede durch das Sylbenmaaß eine Anmuth belegte, und sie mit reizenden Abbildungen ausschmückte. Die Sprachen änderten sich allmählig, aber die alten Gesänge blieben wie sie waren, man vergriffe sich eben so wenig daran, als an einem alten Gedächtnißmahle; nur wenn die Redensarten oder Bilder unverständlich wurden, erneuerte man sie beyderseits, oder man erklärte sie, ohne sie gänzlich abzuschaffen.

Die Gesänge des ehemahligen auserwählten Volkes, sind jedermann bekannt, und man weiß, was Ursache dazu gab. Die übrigen Völker, auch die allerabergläubischten und wildesten, bedienten sich des Gesanges seiner ersten Einsetzung gemäß, die Gottheit zu loben oder anzurufen, den Inhalt eines Vertrages oder Gesetzes fortzupflanzen, und sich durch Erzählung berühmter Thaten, zu einer löblichen Nachfolge aufzumuntern. Die öffentlichen Lehren wurden allezeit singend vorgetragen. Das Singen diente den Stand der Gestirne, und die einfallenden Festtage zu verkündigen, öfters auch die Meynungen der Welt.

Weltweisen. Mehrentheils suchte man die Unterweisungen durch Hülfe des Gesanges angenehmer zu machen, und fester einzuprägen. Die heilige Schrift, Homerus, Virgilius, Livius, und die sämtlichen Chöre der alten Trauerspiele, sind meine Zeugen in diesem Stücke. Bey den Lateinern, welche bey weitem keine so alte Denkmahle haben, als die Morgenländer, heisset Panger nicht nur singen, sondern auch einen Vergleich schliessen, einen Frieden machen, oder sich zu etwas verbinden, es sey nun gegen seines gleichen, oder gegen Gott. Allein die Gewohnheit die Thaten falscher Götter zu besingen, über welche die Affecten ungezähmter herrscheten, als über die ruchlofesten Bösewichter, gab allgemach allen Begriffen der Tugend den Abschied. Seit dieser Zeit fährt die Musik sowohl als die Mahleren fort, dasjenige, was sie vorstellen, sehr lebhaftig einzuprägen: Ja es werden keine Unterweisungen begieriger angenommen. Nur ist zu bedauern, daß sie, unsere Tempel ausgenommen, als wo selbst sie ihrer ersten Einsetzung gemäs angewendet werden, anderswo gar öfters ungerechte Lüste, unordentliche Begierden, schimpfliche Schwachheiten, und viele andere Dinge dem Gemüthe einprägen, woraus grosses Unheil für den Staat überhaupt, und für die Personen seiner Mitglieder insbesondere erwächst. Wer die Venus oder eine andere Gottheit von gleich unordentlicher Lebensart besinget, der suchet ohne Zweifel Liebhaber oder Nachfolger zu bekommen. Was

148 IV. Fortsetzung der Gedanken

für Nutzen stiftet nun sein Gesang? Er vergiftet die Herzen vielmehr.

Alles Vergnügen, dessen wir theilhaftig werden können, ist aus einer weisen Absicht da; es locket uns, die vorgeschriebene Ordnung zu beobachten, und dadurch eine Glückseligkeit zu erhalten, welche jedem insbesondere vortheilhaftig fällt, ohne daß er der Gesellschaft im geringsten schadet, indem er den Nutzen derselbigen eben so werth achtet als seinen eigenen. Sobald man die Absicht des Schöpfers von dem Vergnügen trennet, welches uns anreizen sollte, jener gemäß zu leben, sobald verfället man in Unordnung. Ein Vergnügen bloß deswegen anbieten, weil es ein Vergnügen ist, das heißt verkehrt handeln: Deutlicher zu reden, ist es schändlich.

Ueber wie manchen Künstler wird mit diesem Worte das Urtheil ausgesprochen! Man muß vorhero der Schande das Wort sprechen, ehe man die Ergötzlichkeiten loben kann, welche uns auf eine andere Bahn leiten, als die Absicht der Natur und das Wohl der Gesellschaft zu betreten erfordert. Wir wollen sie alle nach der Reihe betrachten: Es ist keine einzige, die nicht nach einer vortreflichen Absicht eingerichtet wäre. Die Religion verlangt sie nicht abzuschaffen; sondern nur in ihrer Ordnung zu erhalten, indem sie ihre wahre Absicht beybehalten will. Nur die böse Lust, oder ein Aberwitz, der sich unter dem schönen Nahmen der Weltweisheit zu verbergen

bergen sucht, will die Ergötzungen von ihrem Endzwecke trennen. Ihr Künstler! die ihr unsere musikalische Vergnügungen einrichtet, ihr kennet die Welt nicht recht, wenn ihr selbiger eure Schwachheiten aufdringet. Ihr sehet, daß alles nach dem geistlichen Concerte eilet, wenn man hoffen kann ein *venite exultemus* von des Mondonville Composition zu hören, und ihr ladet uns hernach ein, unordentliche Liebesbegebenheiten, oder eine abgeschmackte Verwandlung anzuhören. Dieses heisset eine allzuschlechte Meinung von uns haben. Die Welt hasset weder Wahrheit noch Tugend. Nehmet euch nur das Herz, selbst tugendhaftig und verständig zu seyn. Richtet eure Musik nach einer edlen und einem vernünftigen Gemüthe anständigen Absicht ein, ihr werdet nur desto mehr Liebhaber, und desto grössere Ehre erlangen.

Der erste Mißbrauch dieser schönen Kunst war dieser, daß man das Ohr mit leeren Worten anfüllete, oder ihm ein Vergnügen schaffen wollte, ohne es zu lehren, ja indeme man ihn etwas lasterhaftiges lehrte. Sobald die Musik zwey Dinge getrennet hatte, die man nimmermehr trennen sollte, nemlich die Lehre für das Gemüthe, und die Lust für das Ohr, sobald fiel sie in eine noch weit grössere Ausschweifung als die erste war. Dieses ist der seit einigen Jahrhunderten ungemein stark eingerissene Gebrauch, die Singstimme wegzulassen, und bloß das Ohr zu kitzeln, ohne daß der Verstand etwas dabey den-

150 IV. Fortsetzung der Gedanken

ken kann: Mit einem Worte, den Menschen durch eine lange Folge von Tönen zu belustigen, welche nicht das geringste bedeuten.

Man hatte verschiedene Instrumente erfunden, davon einige ihres deutlichen Klanges wegen geschickt waren, die Schritte eines Zuges oder Tanzes wohl abzumessen; andere konnten ihres starken Schalles wegen, gebraucht werden, dieses oder jenes, ja auch die Lustbarkeit der öffentlichen Feste, an einem Orte zu verkündigen, wohin keine Menschenstimme reichen konnte: Andere, welche die Menschenstimme nicht so sehr übertäubten, waren geschickt, sie im Tone zu halten, und mit ihr einzustimmen. Sie folgten auf sie, verschafften ihr Zeit auszuruhen, sie ließen sich zuerst hören, und gaben ihr den Ton, sie spielten ihr die Melodien vor, und erleichterten ihr die Mühe sie zu treffen.

Der glückliche Erfolg dieser Versuche, und das Vergnügen, welches die Zuhörer daraus schöpften, verleiteten den Künstler; und weil es ihm leichter fiel, ein bequemes Instrument, als eine schöne Stimme in seiner Gewalt zu haben, glaubte er, man könne die letztere gar wohl durch jenes ersetzen, welches eigentlich nur eine Abbildung von ihr ist. Der Irrthum schlug desto tiefere Wurzeln, als er das Instrument zu einer solchen Höhe und Tiefe, und seine Finger zu der Fertigkeit brachte, daß er in gewisser Masse mehr damit zuwege bringen konnte, als mit der Gurgel. Er legte sich also mit allem Ernste auf die Ab-
wechse-

wechselung der Töne, und unterstunde sich das Ohr damit zu füllen, ohne dem Verstande etwas vorzutragen. Dieses hiesse den Menschen schlecht kennen. Eine Melodie ohne Bedeutung, bleibet allezeit ein Leib ohne Seele, welcher im ersten Anblicke gefället, aber sich in der Achtung nicht zu erhalten weiß. Die Wirkung, welche der erste Strich mit dem Bogen verursacht, war niemahls von langer Dauer.

Wir wollen die wahre Ursache ausforschen, warum viele Musici so sehr verachtet sind. Der Klang gehöret für das Ohr, wie die Farbe für das Auge. Schöne Klänge sind das Vergnügen des Ohres, und schöne Farben sind das Vergnügen des Auges. Allein da die Farben nur beswegen da sind, damit man die Sachen von einander kennen möge, so belustigen sie nicht lange, wenn man sie nicht an einer Figur antrifft, denn ausserdem sind sie nicht am rechten Orte. Schönes buntes Papier, und schön gefärbtes Band sind angenehme Farben und weiter nichts. Der erste Anblick fället angenehm: Sie geben auch wohl mancherley nützliche Schattirung, und Mischung an die Hand. Allein woferne man ein solches todtes Schauspiel in die Länge treiben, ja nur eine Viertelstunde fortsetzen wollte, so würde jedermann weglauen, man möchte es abzuwechseln suchen wie man wollte. Der Verstand sucht keine Farben, sondern gefärbte Sachen. Auf gleiche Weise sind wir im Stande durch abgewechselte Töne unzählig viele Sachen und Ge-

152 IV. Fortsetzung der Gedanken

danken anzuzeigen. Läßet man sie aber auf einander folgen, ohne daß eine Sache noch ein Gedanke damit verknüpft wäre, so erwecken sie einen Ekel, ohne daß man selbst weiß warum? Die Eigenschaft des Klanges ist, uns zu rufen, und uns mit der Sache zu beschäftigen, davon er das Zeichen ist. Er bemerkt eine Abreise, eine Unternehmung, ein Fest, einen unvermutheten Zufall, er warnet, er drückt unsere Freude aus, unsere Traurigkeit, unsere Noth, oder einen andern Zustand von uns. Allein er wird uns zuwider, wenn er nichts bedeutet. Wir hören die Glocke und die Trompete gerne, wenn sie uns Nachricht von etwas geben. Haben wir diese Nachricht zur Genüge verstanden, so wollten wir, das Tönen und Schallen hätte ein Ende. Gleichergestalt vernimmt man das Präludium des Organisten mit Lust, weil es das Gehöre zu dem darauf folgenden Gesange vorbereitet, oder die Riornelle, die man zwischen zwey auf einander folgende Gesänge einschiebet, und der Singstimme Gelegenheit geben, sich wieder zu erholen, ohne eine unförmliche Pause zu machen. Ja es werden auch diejenigen Klänge noch wohl aufgenommen, welche den Ausdruck des Wortes, oder des vorhergegangenen Gesanges etwas verlängern. Allein eine Menge nach einander folgender Töne, die an sich selbst nichts bedeuten, und das, was sie sagen sollten, längst gesagt haben, sind auf gewisse Weise etwas abgeschmacktes, und erwecken nichts als Ekel.

Der

Der Musicus, welcher sich vornahm, dem Gehöre keine andere als unbelebte Klänge beyzubringen, oder welcher glaubte, er könne die Singstimme weglassen, so lange er wollte, wurde gar bald überführet, wie schwer es sey, die Fortsetzung unserer Aufmerksamkeit auf eine Sache zu erhalten, welche uns nichts zu denken giebt. Er verdoppelte seine Bemühungen. Er suchte das Gehör durch eine Menge schöner Manieren zu bezaubern, und weil er dafür hielt, er habe keinen gefährlichern Feind zu bestreiten, als die Schläfrigkeit oder die lange Weile, so that er sein äusserstes, das Ohr durch hurtige Läufer, scharfe Triller und stark abgestossene Töne munter zu erhalten. Er brachte eine Menge Abwechselungen in sein Spiel, die man im Singen nicht anders als mit einer merklichen Einschränkung anbringen dürfte. Er ließ jezo etwas sehr flüchtiges, gleich hernach etwas langsames hören. Auf ein heftiges Lärmen, folgte eine Pause, und sodann abermahls eine Menge Mordanten, Schleifer, Sprünge, und flüchtige Passagen nach einander weg.

Das aller künstlichste Spielen auf einem Instrumente, wird bey nahe unumgänglicher Weise matt, und hernach eckelhaftig, weil es keine Worte ausdrückt. Es ist ein schönes Kleid, das man ausgezogen und an den Nagel gehänget hat; oder wenn es ja eine Aehnlichkeit mit einem belebten Körper zeigt, so geschiehet es auf die Weise der Marionnetten oder Lustspringer,
über

154 IV. Fortsetzung der Gedanken

über welche man im ersten Anblicke erstaunet, weil sie die Bewegungen eines Menschen so gut nachahmen, oder die natürliche Behendigkeit desselben so weit übertreffen. Nichts destoweniger lästet sich diese gekünstelte Hurligkeit mit der natürlichen Schönheit und mit einem ungezwungenen Wesen auf keine Weise in Vergleichung setzen. Bey den Bewegungen einer Marionette lästet sich noch etwas gedenken. Aus den Gebärden, die ein Pantomime machet, begreiftet man, was er haben will, ob er es gleich nicht saget. Man erräth, warum er lachet, oder sich kläglich anstellet. Man weiß, warum er so unruhig ist, warum er seine Schritte verdoppelt, oder stille stehet. Er nähert sich einer Person, er fliehet vor etwas, unterdessen hält ihn niemand für thöricht, weil man in allem, was er vornimmt, einen Bewegungsgrund, eine Ordnung und einen Zusammenhang bemerket. Allein man fällt ein ganz ander Urtheil von einem Menschen, der aus einer tiefen Traurigkeit, auf einmal in ein heftiges Gelächter fällt, der sich äußerst lustig bezeigt, und unvermuthet ungemein erbar, oder verliebt thut, oder sich erzürnet, tobet und lärmet, ohne daß ein Mensch wüßte warum? Sind wohl die Sonaten und andere musikalische Stücke anders beschaffen, als eine solche Aufführung? Im Gegentheile scheinen sie desto seltsamer, je einen heftigern Affect sie vorstellen. Nichts destoweniger bin ich weit entfernt, ein so schimpfliches Urtheil von ihnen zu fällen. Man muß
sie

sie eben so betrachten, als die Uebungen der jungen Mahler, wenn sie sich befeißigen, allerley Stellungen und Gemüthsbewegungen mit ihrem Pinsel vorzustellen. Sie bringen den Künstler zu der Geschicklichkeit, die er haben solle, allein dem Publico schaffen sie wenig Ergözung.

Ja ich befürchte so gar, indem der Virtuose eine Flüchtigkeit erwirbet, die ihm nützlich seyn kann, werde er sich eine üble Gewohnheit zuziehen, und die wahre Absicht seiner Kunst an die Seite setzen. Die Musik ist eine Sprache, sie redet mit dem Verstande, und belebet alles, was sie ihm saget. Setzet nun der Musikus den Verstand beiseite, und hält sich nur an die Klänge, ja was noch ärger, an phantastische Klänge, die gar nicht unter sich zusammen hängen, so wird er nicht wissen, was schicklich, natürlich und angenehm sey. Er wird die prächtige und zierliche Einfalt nimmermehr treffen, welche das Ohr beyderseits ergözen, ohne den Verstand zu verwirren oder zu betäuben, und ohne ihm sein Vorrecht zu benehmen, welches ihm von Rechts wegen gebühret, nämlich dasjenige zu begreifen, was er vernimmt.

So sind die Irrthümer beschaffen, welche den Künstler seiner grossen und trefflichen Geschicklichkeit ohngeachtet, dahin verleiteten, daß er den wahren Gebrauch der Töne verkehrte. Als er die Liebhaber seiner Kunst an ein unnatürliches Wesen gewöhnet, und ihre Unterscheidungskraft verdorben hatte, machte er ihre Bewunderung

156 IV. Fortsetzung der Gedanken

zung und ihr Wohlgefallen zu einem Beweise von der Trefflichkeit seiner Weise zu spielen. Nach und nach suchte immer ein Componist künstlicher zu seyn als der andere, und damit traten sie unvermerkt auf eben diese Seite; heutiges Tages kommet es darauf an, wer den andern an Geschwindigkeit und schweren Griffen abzustechen vermag. Der Zuhörer weiß nicht, wie ihm geschichet, und ruft vor grossem Erstaunen überlaut! hingegen der Musicus gedenket, er sey schon unter die Zahl der Sternen versetzt. Wie wäre es nun möglich, daß er sich wieder zu der natürlichen Einfalt wenden könnte? Oder wie soll das Gehör mehr ein Vergnügen an selbiger finden, da es bereits an lauter heftige und gezwungene Töne gewöhnet ist? Man weiß alle seine Künste zum voraus. Anfänglich spielet er sachte, hernach tobet er: Auf einmahl hält er gar stille. Sein Fiedelbogen gehet jeso mit Schwüngen, darnach mit Sprüngen. Nun kommen die Seufzer, denn ein Donnerwetter, dann ein Widerschall! Er scheint sich auf die Flucht zu begeben: Man höret ihn nicht mehr: Allgemach kommet er wieder näher, er rollet, er flieget, er klettert, er fällt, und stehet wieder auf! Er machet sich von neuem auf die Beine, er sezet seinen Weg fort, und pfeifet, quinkuliret, zwitschert, hüpfet, gauckelt, und flattert. Läßet er die lärmenden Melodien und das Vogelgeschrey fahren, das er ohne Unterlaß und Ursache mit hinein mischet, so liefert er dagegen die
Stimmen

Stimmen von einem ganzen Geflügelhofe, alle durch einander; ja das Donnern der Carthaunen, das Pläzen der Bomben, das Knattern der Brautenwender, oder das Knarren der Wagenräder. Unter allem, was schallet und lautet, ist die Menschenstimme, und die Vorstellung der Affecten, dasjenige, worauf er am wenigsten gedenket, oder nachzuahmen trachtet: Er schweifet beständig zu demjenigen aus, was seltsam und unerhöret ist, das natürliche Wesen sezet er bey Seite.

In dieser Unordnung befindet sich unsere Instrumentalmusik, welche eigentlich dazu bestimmet ist, dem Gesange aufzuhelfen: Aber weit gefehlet, daß sie nach ihm sich richten sollte! Gerade im Gegentheile hat sie die Vocalmusik mit ihren Fehlern angestecket, und sie gezwungen, sich nach ihren wunderlichen Einfällen zu richten, nicht anders, als ob sie die unbetrüglige Regel der Vortreflichkeit wären. Man erkennet die Eigenschaft und die Merkmalhe einer Menschenstimme nicht mehr; denn diese müssen nothwendiger Weise unsichtbar werden, sobald man sie von dem Gedanken trennet, welcher sie zum Vorschein bringet. Anstatt uns durch die Schönheit von mancherlen Accenten zu rühren, welche der menschlichen Stimme nur deswegen eigen sind, weil sie etwas bedeuten, will man uns durch ein Vogelgeschwirre und durch Klänge bewegen, die nicht unser sind, man will uns in Affect setzen, ohne daß wir wissen sollten, warum: Läufe, Sprünge, hohes Steigen, erstaunliche

158 IV. Fortsetzung der Gedanken

Fertigkeit: Alles dieses hat mit der eigenen Vortrefflichkeit der Musik nichts zu schaffen. Auf das höchste ist es für eine dem Sänger eigene Geschicklichkeit zu achten. Es kann vielmehr darauf an, dem Zuhörer eine nützliche Wahrheit, ein rührendes Bild vorzustellen, und solches durch wohl ausgesuchte Töne dem Gemüthe desto fester einzudrücken: Allein es wird ihm entweder gar nichts vorgestellt, oder man giebt ihm einen Begriff von der Kunst des Componisten, und der Geschwindigkeit der Finger von dem Spieler. Dieses ist eben so viel, als wenn man die Schönheit einer Rede in der zierlichen Peruque des Redners suchen wollte.

Nebst dem gedoppelten Fehler, uns in Affect zu setzen, ohne daß man uns bessert, und ein grosses Gelärme zu machen, das nichts bedeutet, hat die heutige Musik noch einen, welcher jedermann in die Augen fällt. Ohne Zweifel soll sie dem Zuhörer gefallen: Ja es ist dieses die einzige Absicht, die man dabei hat: Unterdessen richtet ihre Beschaffenheit dieses versprochene Vergnügen selbst zu Grunde. Alle Künste haben eine gewisse Aehnlichkeit unter sich. Alles, was sie hervor bringen, darf weder der gesunden Vernunft noch dem Wohlstande entgegen seyn. Demnach ist es mit einem musikalischen Stücke eben also beschaffen, wie mit einem Gedichte, mit einer Schilderen, einem Gemache, einem Gebäude, einem Kleide, kurz, wie mit allem, was man also anordnet, daß es gefallen soll.

Der

Der Verstand suchet zwar Fleiß und Zierlichkeit darinn: allein er findet nicht mehr, sobald man die Zierathen allzu mühsam häufet. Er empfindet keine einige, weil jede von der andern verdrängt, und der Eindruck, den sie machen könnte, so gleich vernichtet wird: Die Probe von dieser Wahrheit kann man aus Italien und aus Frankreich holen. Die Zierathen erzeugen keine Wirkung, als in so ferne sie sparsam und mit einer klugen Auswahl, besonders aber dem Wohlstande gemäß angebracht werden. Nun aber richtet sich der Wohlstand nach der Sache, nach dem Orte, den Personen und der Zeit. Er verwirft öfters mehr Blumen, als er zu gebrauchen erlaubt. Dieser subtile Unterscheid, welcher die wahre Quelle der Schönheit ist, verschwindet, wenn man nur durch eine Menge Verzierungen ein Blendwerk machen will. Ein Cabinet, das damit allzusehr angefüllet wird, bekommt das Ansehen eines Galanterieladens.

Herr Boffrand hat des Horatius Regeln von der Dichtkunst ungemein sinnreich auf die Baukunst angewendet, und ich kann die Regel, wornach wir unsere Schriftsteller beurtheilen, bey der Musik anbringen. Marot und Desportes, ob sie gleich ihre Sachen nicht bis zur höchsten Feinigkeit ausarbeiteten, hatten mit Anfange des sechzehenden Jahrhunderts unserer Sprache ein sehr ungezwungenes und angenehmes Ansehen gegeben. Ronsard kam, und verderbte beynahe den ganzen Handel, durch seine weit hergeholte

2. Band. 2. Stück. † Worte,

160 IV. Fortsetzung der Gedanken

Worte, seltsame Figuren, unendliche Auszierungen, griechische und lateinische Redensarten, und gekünsteltes Wesen. Der Hof ließ sich seine Weise gefallen, weil er sie dermassen loben hörte. In einem Augenblicke hörte man nichts anders reden, als Konfard loben, und man sah nichts anders thun, als dem Konfard nachahmen. Kein Mensch durfte sich unterstehen etwas an ihm auszusetzen, noch sich eine andere Weise gefallen zu lassen. Doch der Irrthum entdeckte sich bald, und das Blendwerk verschwand, als die unge schminkte Einfalt des Malherbe eine so reizende Schönheit zeigte.

Man wende seine Augen auf welche Kunst man will, so wird man finden, ihre Schönheit bestehe in einem natürlichen Wesen, und guter Beurtheilungskraft. Die gothische Baukunst war verwegen und flüchtig, Sie setzte ungeheuerere Lasten auf dünne Stützen. Sie füllte alles mit Laubwerk, Trauben, Blumen, Pyramiden, Fräzengesichtern, und viel andern wunderlichen Figuren. Insonderheit vergaß sie die Zwerge nicht, die dem äusserlichen Scheine nach, die längsten Balkengesimse, ja ganze Gewölbe trugen. Das gothische Werk suchte alles erstaunlich schön zu machen: Aber sehen wir wohl, daß jemand den Verlust dieser Schönheit bedaure? Eben die gesunde Beurtheilung, welche uns die Zierlichkeit bewundern läßt, welche mit so grosser Einfalt an dem Portale der Rochuskirche zu Paris herrschet, oder den ungekünstel-

stetsten Pracht der Gervasiuskirche, unsern Augen als ein Meisterstück darstellte, eben dieselbige sage ich, verursachet auch, daß wir den gezwungenen Haufen von Zierrathen, und zwar von recht schlechten Zierrathen, an der Ludwigs- und Stephanskirche mit Verachtung ansehen. Nicht anders ist es auch mit einer verkünstelten und gezwungenen Musik beschaffen. Die Einfalt an sich selbst macht keine Schönheit, aber sie zeigt sie. Sie stellet sie ans Licht, und läset dem Verstande alle benöthigte Freyheit, sie zu beurtheilen. Wir haben demnach die wahren Grundsätze einer gesunden Beurtheilungskunst in uns, und wenn es darauf ankommt, sie bey einem Werke der Kunst in Uebung zu bringen, so thun die Mahmen des Konsards, oder Malherbe, des Perrault, des Ritters Bernini, oder eines andern Virtuosen nichts zur Sache, und tragen zu ihrer schlechten oder guten Beschaffenheit nicht das geringste bey. Man beurtheilet ein Stück nicht nach dem Urheber, sondern den Urheber nach dem Stücke. Ja, es kann so gar der Beyfall eines Künstlers aus einem gefährlichen Vorurtheile herrühren.

Ein gewisser Grieche sagte: Wenn nur Plato auf meiner Seite ist, so frage ich wenig darnach, was andere urtheilen. Diese Rede ist seitdem sehr oft wiederholet worden, und hat manchem Irrthume zur Entschuldigung gedienet. Ist es nicht offenbar, dasjenige, was jedermann für gut befindet, müsse eine weit künftlichere

162 IV. Fortsetzung der Gedanken

Schönheit an sich haben, als das, was nur Plato allein, oder einige im Ruf stehende Männer, zu sehen im Stande sind? Was nur einer gewissen Anzahl gefällt, kann seine Schönheit einer vergänglichlichen Einbildung zu danken haben, einem Eigensinne, oder einer alten Gewohnheit. Hingegen fällt aller Verdacht weg, wenn jedermann zufrieden ist, und seine Meinung nicht ändert. Woher kommt doch der Unterscheid, daß Virgilius von allen Zeiten bewundert wird, und Lucanus hingegen kaum noch einige Leser findet, ob er gleich vor vielem Wiße überläuft? Die Antwort auf diese Frage kann uns dazu helfen, daß wir den richtigen Wehrt aller Künste einsehen, und es kann uns an diesem Orte ein Beispiel statt einer Grundregel dienen. Hr. de la Motte, welcher allenthalben viel Wiß anbringt, setzt zum voraus, seine Leser würden ebenfalls einen guten Vorrath davon haben, und also werde ihnen seine Weise gefallen. Dieses heisset in Wahrheit zu viel verlangen, und es ist kein gutes Anzeigen für seinen Ruhm. La Fontaine hingegen machet seine Leser wißig, ohne bey ihnen vorauszusetzen, daß sie es schon sind: Gewisses Anzeigen einer geneigten Aufnahme, die sich niemals ändern wird! Die Gelehrten und die Künstler sind deswegen in der Welt, daß sie dem größten Haufen mit ihrer Geschicklichkeit und Unterweisung dienen. Es gebühret sich demnach, daß sie sich zu ihren Schülern herablassen, nicht aber, daß diese sich die Köpfe zerbrechen,

chen, zu begreifen, was jene haben wollen, oder wo die Kunst in ihren Werken stecke.

In der Beredsamkeit, in der Dichtkunst, in Zierathen, und in der Musik mehr, als in irgend einer andern Kunst, muß die Schönheit niemahls meder verborgen noch überhäufet seyn. Sie muß sich deutlich zeigen, und von jedermann können erkannt werden: Will man es beym Lichte besehen, so ist das, was wir eine Kunst nennen, nichts anders, als eine Fertigkeit, solche Wirkungen hervorzubringen, welche alle Gattungen von Gemüthern durch bekannte Empfindungen vergnügen.

Wenn eine Sache einigen Gelehrten wohlgefällt, so ist zu vermuthen, ihr Urtheil werde auf einen tüchtigen Grund gebauet seyn. Unter dessen ist es noch kein unfehlbares Merkmal, daß etwas gut und schön sey. Es kann geschehen, daß ein Gelehrter oder Künstler aus menschlicher Schwachheit, oder aus Mangel genugsamem Unterrichts, sich etwas in den Kopf sezet, und mit allen Kräften behauptet, es mag nun einen Lehrbezirf, die Art der musikalischen Composition, der Redekunst, Mahleren oder Baukunst betreffen. Sodann wird der Irrthum desto stärker ausgebreitet, je mehr Anhänger er hat, und je grösser sein Ansehen ist. Weil er die Begriffe, davon er eingenommen ist, zu Grundsätzen machet, worauf er sein Urtheil gründet, so lobet oder tadelt er eine Sache, nachdem sie damit übereinkommet oder nicht: Daher es öfters

164 IV. Fortsetzung der Gedanken

geschiehet, daß sein Lob eben so wenig zur Sache thut als sein Tadel. Viel anders ist es mit demjenigen beschaffen, was nicht nur den Meistern gefällt, sondern auch einem jeden als etwas vortrefliches vorkommt. Dieses ist sodann wahrhaftig schön, und wird es beständig bleiben. Dergleichen Schönheit aber ist allezeit natürlich, ungezwungen, und insonderheit ungekünstelt. In der Lobrede, welche Plinius dem Trajanus gehalten hat, ingleichen in des Seneca Schriften, sind alle Worte wohl ausgesucht, und von grossem Nachdrucke: Allein es gehöret viel dazu, wenn man sie, ohne abzusehen, durchlesen will: Sie erfordern allzuviel Nachdenken. Hingegen darf man nur die lateinische oder französische Sprache verstehen, so liest man die Aeneis des Virgilius oder des Boileau Lutrín, die Schriften des Cicero oder Bossuet, des Livius oder Vertot mit Lust. Man lästet sie ungerne aus der Hand. Auf gleiche Weise hat man nichts als ein gutes natürliches Gehör nöthig, so merkt man eine entzückende Anmuth in den Arien des Lulli und Mondonville, wiewohl sie auf eine sehr verschiedene Art ausgearbeitet sind. Man ergötzet sich noch jezo an den lustigen Melodien, welche der Capellmeister von König Carl dem Neunten machte. Man findet noch immer ein erhabenes Wesen in den vollstimmigen Gesängen, die zur Zeit König Ludewigs des Heiligen gemacht worden! Sie sind seit so vielen Jahren nicht schlechter worden, und sie erzeugen noch immer die ehemahlige

mahlige Wirkung in dem Ohre, es sey dann, daß man sie ohne Verstand weg singe, und sich wenig darum bekümmere, ob man die Sätze, die etwas majestätisches, etwas lustiges, die Traurigkeit oder einen andern Affect anzeigen, gehörig heraus bringe oder nicht: Auf diese Weise kan jede Composition verhunzet werden, sie mag so schön seyn als sie will.

Allein gleichwie bey denen, welche mehr auf den Schein als auf die Wahrheit sehen, das windige Wesen allezeit beliebt ist, wenn es auf die Werke des Witzes ankommt, so gar daß sie den Virgilius, den Boileau, Racine und Moliere für bürgermäßige Poeten ausgeben, die nur für Leute von mittelmäßigem Verstande gehöreten; also hat auch eben dieses windige Wesen, sein Reich in dem Lande der Musik. Man höret, daß unsere vermeintlichen Musikverbesserer, den Lulli, Campra, Couperin und andere, an deren Arien sich noch jedermann ergötzet mit dem Titel bürgermäßiger Componisten beehren.

Nur möchte ich wissen, warum von allen den Arientexten, die unsere neue Componisten so verkräufeln und verkünsteln, kein einiger bis zu uns komme, und sein Glück bey den Bürgern mache? Vor nicht sehr langer Zeit gefielen die Arien, welche der Hof bewunderte, dem Pöbel ebenfalls. Es fange sie jedermann, weil man keine andere Stimme dazu nöthig hatte, als die den Menschen gegeben ist. Heutiges Tages singen

166 IV. Fortsetzung der Gedanken

wir nichts mehr, weil kein Mensch mehr etwas anderes hören will, als das Zwitschern eines Canarienvogels, oder das Schluchzen einer Nachtigall. Findet man wohl unter tausend menschlichen Kehlen hundert, ja nur zwölfe, welche eben so schluchzen könnten wie die Nachtigall? Gesezt aber, es wäre möglich, es eben so gut zu machen, so wäre es mehr etwas natürliches, als etwas vollkommenes. Ein Frauenzimmer sollte bey ihrem Singen die Seufzer und die geschwinden Trillerschläge dieses Vogels eben so wenig anbringen, als es ihr gut lästet, bey ihrem Tanzen, und übrigen Bewegungen, die Augen zu verdrehen, oder mit dem Leibe zu wackeln wie eine Bachstelze.

Wir gemeinen Leute fragen wenig nach einer so sehr ausgekünstelten Annehmlichkeit. Wir überlassen sie den Vornehmen herzlich gerne, als bei welchen sie wie es scheint, ihre hauptsächlichste Zuflucht hat. Unterdessen höret man täglich nicht wenige darüber klagen, welche ihrer Umstände wegen genöthiget sind, das gezwungene Wesen alle Augenblicke mit anzuhören, und zu sehen, ja was das ärgeste, für schön und entzückend zu befinden! Wie manchem Cavalier thut nicht das Herz wehe, daß man sich ihm zu Gefallen schminket?

Eifer und Bemühungen können leicht etwas neues hervorbringen, ja auch etwas außerordentliches, oder künstliches, wenn man es also nennen will. Aber zwischen dem künstlichen und

angenehmen ist gar oft ein Himmelgroßer Unterschied. Die Kunst erreicht die Anmuth niemahls, woserne sie sich nicht bemühet, jedermann zu gefallen.

An statt den französischen Geschmack in der Musik dem italiänischen entgegen zu setzen, welche Redensarten nach dem Vorurtheile einiger Leute gewisser massen schimpflich fallen, wollen wir lieber jede Nation im Besitze ihrer Gaben und ihres erworbenen Ruhmes lassen. Man findet in der That sowohl bey einer als bey der andern etwas vortrefliches. Demnach wollen wir lieber von zweyerley Manieren in der Musik sprechen, davon jedwede ihre Anhänger dies- und jenseits der Alpengebürge hat. Eine führet ihre Melodie durch die Töne die jeder Kehle natürlich sind, und gebrauchet die gewöhnlichen Accente einer menschlichen Stimme, welche einem andern dasjenige zu verstehen geben will, was ihr am Herzen lieget; Sie liebet nichts hartes, nichts gezwungnes, sie ist beinahe ohne alle Kunst. Diese wollen wir die singende Manier nennen. Die andre will durch die Reckheit ihrer Klänge Verwunderung erwecken, und giebt es für einen Gesang aus, wenn sie eine Menge geschwinder Läufe, und rauschender Töne mit dem Tacte abmisset: Diese soll die schallende Musik heißen. An statt eine zu vernichten, um der andern aufzuhelfen, wollen wir lieber suchen, sie alle beyde zu unserm Vortheile anzuwenden, und das Gute, was sie wirklich an sich haben, an das Licht zu stellen.

168 VI. Fortsetzung der Gedanken

Es wäre was vergebliches, wenn man sich bei den Lobsprüchen der singenden Musik lange verweilen wollte. Erstlich hat sie den Vorzug wegen der Melodie, welche zu allen Zeiten und bey allen Völkern das Lob der Anmuth erhalten hat, und durch nichts anders erhalten wird, als wenn man schöne Klänge auf eine verständliche Weise hören lässet: Ferner, lässet sie sich auf das schönste vollstimmig machen, welches bey der heutigen Musik im geringsten nicht angehet. Den Beweis hievon geben die zahlreichen Accorde, die man in dem Spiele jedweden Orgelregisters findet, und die man seit so vielen Jahrhunderten mit den melodieusen Gesängen vereiniget hat, welche der grössste Haufen jederzeit verlangt.

Allein was für Nutzen kan die schallende Musik geben? Woferne sie gleich nicht viel gutes stiftet, so kann sie doch ein grosses Uebel verhüten. Die Componisten des abgewichenen Jahrhunderts verstanden sich dermassen genau mit dem Poeten, welcher ihnen den Text zu ihren Melodien machte, daß man hätte glauben sollen, beydes sey einerley Sache. Von rechts wegen sollten die Verse und ihre Gesangsweise von einem und eben demselbigen Meister gemacht werden, weil sie in der allergeauesten Verbindung unter sich stehen müssen. Allein die Verse des Quinault und die Composition des Lulli schickten sich so vollkommen wohl zusammen, es waren auch über dieses, der schwachen Schreibart ungeachtet,

tet, die Worte so wohlklingend, und die Melodien so ausdrückend, daß, nur die Ausländer ausgenommen, als bey welchen die Artigkeit nothwendiger Weise ein ziemliches von ihrem Behrte verlihren mußte, jedermann, beydes kleine und große, vor grosser Lieblichkeit entzückt wurden. Man befand eine solche Melodie für schön, wenn man gleich kein grosser Künstler war. Der Verstand der Worte war insgemein nur mehr als zu deutlich, und das Vergnügen allgemein. Kaum hatte sich ein neues Lied zu Paris hören lassen, so durchlief es schon das ganze Königreich, und wurde an dem Fusse der Alpen und der Pyrenenschen Gebürge gesungen. Wie viele italiänische Arien sind nicht allenthalben beliebt, weil sie die Natur und die Wahrheit ausdrücken, als welche in einem jeden Lande zu Hause sind? Unter wie viele italiänische Melodien werden nicht französische Texte geleyet, und überall gesungen, darum weil ein schöner Einfall überall seine Liebhaber findet. Man verachtet nichts als was entweder gar zu matt ist, oder gar auf Stelzen gehet. Diese Mittelstrasse, zwischen einem plumpen und gezwungenen Wesen, machet die wahre und beständige Schönheit, nicht nur in der Musik, sondern auch in jedweder Kunst.

Zwar sind Lulli, Quinault, und ihre ersten Nachfolger, in den allergrössten Fehler der Musik verfallen, indem sie die Wahrheit und das nützliche einem blossen Zeitvertreibe aufopfereten. An statt das Vergnügen in der Absicht zu gebrauchen,

170 IV. Fortsetzung der Gedanken

brauchen, um der Vernunft, der Ehrlichkeit, der Liebe zum Vaterlande, der Wehrachtung berühmter Leute nützlicher Unternehmungen, des Fleisses und der Arbeit, oder dem Eifer für die Tugend, einen Weg in die Gemüther zu bahnen, schmückten sie gar oft dasjenige heraus, was zu nichts besser geschickt war, als die Herzen zu verführen: Dieses Versehen, benebst den matten Versen, die lauter leere Worte zeigten, war die Ursache, warum sie manchen bitteren Beweis von Boileau einnehmen mußten, dessen Gebrauch es war, die Wahrheit umsonst zu sagen. Man bemerkte, was den Inhalt ihrer Kunststücke betrifft, daß ihre Wahl nicht allezeit mit der gesunden Vernunft überein kam. Sie besungen die Abentheuer der zwölf Pairs von Frankreich zu Carl des Grossen Zeit, und die Verwandlungen der Götter. Die Mährgen der umschweifenden Ritterschaft, und die Abgötterey vermischten sie mit abgeschmackten Bezauberungen, und es schien, als ob sie die Gemüther mit Vorsatz von der einfältigen Wahrheit abwenden, und ihnen das schwülstige Wesen unerhörter Begebenheiten angenehm machen wolten. Sie verknüpfen die Mahleren, die Maschinen, und die rednerische Vorstellung auf das mühesamste mit ihrer Kunst. Sie thaten ihr äusserstes, um die Vernunft zu übertäuben, indem sie den Betrug, die Rachbegierde, den Ehebruch, und alle Laster, auf das zierlichste ausschmückten, ja gar unter dem Gewande der Tugend vorstellten.

Aber

Aber ohngeachtet dieses Bergehens, gegen die allererste Bestimmung der edlen Künste, welche keine andre ist, als der menschlichen Gesellschaft wahren Vortheil zu verschaffen, und die Tugend beliebt zu machen, hat Lulli, ingleichen Campra und viele andre Nachfolger von ihnen, nichts destoweniger allgemeinen Beyfall erworben, weil sie die zwente Grundregel der Musik unverbrüchlich beobachteten, nemlich die Melodie nach dem Inhalte der Worte einzurichten, und diesem folglich einen offenen Weg durch die Sinne, bis in das Gemüthe zu bahnen. Sie kannten den Menschen allzumohl, und hatten allzumviele Achtung für seine Neigungen, als daß sie geglaubet hätten, er würde es nicht übel nehmen, wenn man beständig mit ihm umgehen wolte wie mit einem Papagen, der den ganzen Tag nichts anders thut, als leere Worte anhören oder nachsprechen, ohne das geringste davon zu verstehen.

In diesen Fehler fällt die schallende Musik. Sie machet uns ein grosses Getöse und Klängen vor die Ohren, ohne die geringste Bedeutung, nicht anders als ob wir Thiere ohne Vernunft wären. Hingegen ist sie von dem ersten Fehler frey. Sie lehret uns keine Laster, denn sie lehret uns gar nichts, oder sie trillert uns doch wenigstens ihre Meinung so seltsam vor, daß wir nicht wissen was sie haben will.

Man siehet also, daß man von beyderley Manieren einen Vortheil haben, jedweder ihre gehörige Ber-

172 IV. Fortsetzung der Gedanken

Berichtigung anweisen, und einen Vergleich unter ihnen stiften könne. Da wir aber keine Vollmacht haben, so gilt das folgende nur als ein blosser Entwurf.

Erster Theil des Vergleiches.

Vorrechte, welche die schallende Musik geniessen soll.

Erstens soll die schallende Musik in fortwährendem Besitze der Opern, und öffentlichen Concerte bleiben, woselbst die singende vor Zeiten unsägliches Uebel stiftete.

Zweytens, um den guten Fortgang und die Ausbreitung derselben auf eine glimpfliche Weise zu befördern, und die schädliche Lust an den Arien des vorigen Jahrhunderts zu vermindern, oder auszurotten, soll jeden Landstädtgen erlaubt seyn, sich Operisten anzuschaffen, oder doch wenigstens öffentliche Concerte anzustellen, die Kosten mögen übrigens so groß seyn als sie wollen, damit auf diese Weise die Leute in selbiger Gegend, denen die Zeit zur Last wird, das Vergnügen geniessen, nach Herzenswunsche Sonaten anzuhören, die nichts bedeuten, italiänische Arien, davon sie kein Wort verstehen, oder französische, davon ihnen die Worte durch die zerrissene und verdrehte Aussprache eben so unerhört vorkommen, als das arabische: Man siehet zwar zum voraus, dergleichen Erlaubniß werde
der

der gefunden Vernunft des gemeinen Mannes anstößig vorkommen. Allein er wird freundlich ersuchet, sich nicht über die Masse zu ärgern, und zu erwägen, daß die Arien von Quinault und Lulli der Ehrbarkeit und tugendhaften Ausführung tausend mahl mehr Abbruch gethan haben, als alle Concerte zu thun im Stande sind.

Drittens, sollen die besagte Concerte bey ihrer Verfassung, Freyheit und Gerechtigkeit, aufrecht erhalten, gehandhabet und geschüzet, auch im geringsten darauf nicht Achtung gegeben werden, ob die armen nothdürftigen Leute darüber schreyen, seufzen und klagen. Ob sie auch gleich an die Fenster des Concertsaales kämen, und flehentlich um ein Almosen bäten, so soll man sich dennoch hieran nicht kehren. Wohlerwogen diese ungestüme Leute, durch ihre klägliche Töne einen grossen Ubellaut unter die künstliche Symphonien bringen, und die Dissonanzen auf eine unerträgliche Weise vermehren würden, um welcher Ursache Willen sie sich alles geneigten Gehöres und aller Willfährigkeit, von Seiten musicalischer Ohren, billich verlustig machen.

Viertens, sollen die Musici künftig befreyet, und von aller Nothwendigkeit Texte zu componiren, oder componiren zu lassen, gänzlich losgesprochen, und es schon genug seyn, wenn sie nur einige Lautbuchstaben oder andere beliebige Sylben zu der Melodie aussprechen, so wie es ihnen in den Kopf kömmt, oder wie es sich bey der Geschwindigkeit der heutigen Manieren bequem thun lässet.

Doch

174 IV. Fortsetzung der Gedanken

Doch woferne es etwa aus einer noch übrigen Hochachtung gegen den alten Schlendrian, beliebig fallen sollte, einen Text mit der Melodie zu vereinigen, so kan man lieber die letzte zu erst verfertigen, und hernach sehen, wie man die Worte so gut es möglich darunter bringe. In diesem Stücke hat jedermann seine völlige Freiheit, und ist es nicht nur erlaubt, italiänische, türkische, oder andere unbekante Worte zu gebrauchen, sondern woferne man ja selbige aus der Muttersprache nehmen will, soll der Componist doch nicht gehalten seyn, sie in solcher Ordnung auf einander folgen zu lassen, daß ein richtiger Verstand heraus käme. Wenn nur Worte da sind, so ist es schon gut. Zum Bespieler, er kann, gleichwie es ein Musicus bereits gethan hat, welcher von der Vortreflichkeit der schallenden Musik eine gänzliche Ueberzeugung hat, er kan sage ich, folgende Worte zu seinem Texte wählen,

Mit Sanct Paul hin
Zum Mogol fliehn!

und er kann sie als eine einstimmige Arle, als ein Duett, oder gar vollstimmig als eine Fuge, und so weitläufig ausarbeiten, als er immer will.

Was diesen Punct betrifft, so möchten einige dafür halten, es sey etwas sehr unüberlegtes, einem Componisten die Freiheit zu geben, daß er weder A noch B kennen dürfe. Es ist auch wirklich nicht zum Besten. Weil man aber doch aus zweyen Uebeln eines wählen muß, so
ist

ist es besser, einen schlechten Text zu nehmen, als einen der Vergerniß stiftet. Ehrliche, und um das gemeine Beste eifernde Herzen, werden lieber gar niemahls singen, oder etwas singen hören, davon sie nicht das geringste begreifen, als sehen, daß die besten Künstler ihre Geschicklichkeit übel anwenden, und den Zuhörern die Grundsätze eines ruchlosen Wandels einpflanzen, wodurch die Ruhe der Familien, ja der menschlichen Gesellschaft, zu Grunde gerichtet wird. Es blühe demnach die schallende Musik! sie diene zur Ergößlichkeit! sie wachse und gedenhe! weil sie dem Gemüthe eben so wenig ungeziemende Neigung einflößet, und ihm eben das rauschensschende Vergnügen machet, als ein Sack voll Müsse, die man über eine Treppe herunter rollen läffet.

Allein, was den zweyten Theil des gegenwärtigen Vergleiches betrifft, so stehet es bey uns, die Gerechtsame der gesunden Vernunft und der Enbarkeit zugleich zu behaupten.

Zwenter Theil des Vergleiches.

Vorrechte der singenden Musik.

Erstlich soll die singende Musik im Besitze der Kirchenfeste verbleiben, oder wo es nöthig, wieder darenin gesezet werden; demnach wird sie nicht verlangen, die Ausgelassenheit der Opernmusik

176 IV. Fortsetzung der Gedanken

noch höher zu treiben, sondern ihrer ersten Einsetzung gemäß verfahren, nämlich das Volk durch Singen geistreicher Lieder zu erbauen, welche ungekünstelte und rührende Melodien haben.

Zweytens wird sie fortfahren, aus der unerschöpflichen Quelle der Vollstimmigkeit, ihre Ausfüllung, Unterstützung und die angenehmste Abwechslung zu schöpfen. Indem sie aber dem Gottesdienst der christlichen Gemeinde gewidmet ist, so soll sie vor allem dahin bedacht seyn, dem gemeinen Manne zu gefallen, und deswegen ihre Melodien zwar majestätisch und beweglich, aber auch leicht setzen. Sie muß dem Gottesdienste eben die Dienste leisten, welche Zulli der Eitelkeit leistete. Dieser setzte niemahls so künstlich als er gekonnt hätte, er liesse sich mit Vorsatz herab, damit er den meisten gefiele, und machte keine andere Melodie, als die sich leicht singen und leicht behalten ließ. Er hätte gar wohl künstliche und schwere Arien setzen können. Nichts destoweniger fanden ihn seine guten Freunde gar oft über einer Melodie sitzen, und sich den Kopf zerbrechen, wie er eine Melodie finden wollte, die jedermann ohne Lehrmeister singen konnte.

Diese beyden Artikel gründen sich auf die offenkundige Billigkeit. Die Absicht einer christlichen Versammlung, und die Sachen, davon man singet, lassen sich weder von den tollen Einfällen, noch mit dem erstaunlichen Zagen der schallenden Musik reimen. Doch es ist nicht genug, unter wärendem Gottesdienste alles unanständige zu vermei-

meiden: man muß sich auch bemühen, das Herz zur Andacht aufzumuntern. Demnach müssen die Melodien der Gesänge rührend, und nach dem Begriffe des größten Hauses eingerichtet seyn. Die Kirche hat nicht deswegen eine Orgel mit 32. Registern und einen ganzen Chor Sänger und Spieler angeschaffet, daß Philidor vor Entzückung über den künstlichen Contrapunct die Augen gegen das Gewölbe verdrehe; noch daß Gombaud vor Erstaunung über die reine und hohe Stimme eines Sängers ganz unbeweglich in seiner Capelle sitze, dahingegen das Volk gähnet, und wieder zur Kirche hinaus läuft. Orgel und Gesang sind des Volckes wegen da. Ein Componist soll wissen, daß er dem Volke Unterricht geben solle, nicht durch eine Menge geschwinder Triller und Laufe, davon es nichts verstehet; nicht durch Accorde die ihm zu hoch sind; nicht durch ein nach aller Länge durchgeführtes Thema, darüber ihm die Zeit lange wird; sondern durch Gesänge, welche jedermann begreift, durch Gesänge, welche ihre Melodie von sich selbst in das Gedächtniß präget, welche man zu Hause wiederholet! Beseißiget man sich dem Herrn Philidor und dem Herrn Gombaud zu gefallen, insonderheit in der Kirche, so beseißiget man sich, der ganzen Welt zu mißfallen.

Drittens: Mag die singende Musik so vollkommen seyn als sie will, so soll sie sich doch nicht unterstehen, der Gemeine das Singen der

178 IV. Fortsetzung der Gedanken

geistlichen Lieder wegzunehmen, und sich alleine zuzueignen. Alle Gesänge, bey welchen das Volk mit der Orgel und mit den übrigen Instrumenten einstimmen kan, sind annehmlich genug, eine Erregung im Gemühte zu verursachen, und leicht genug, daß jeder dem Inhalte der Worte, die er ausspricht, bey sich nachdenken kan. Die Menge der Stimmen giebt zu keiner Unordnung Anlaß, weder wenn eine Strophe auf die andere folget, noch wenn sie dasjenige wiederholen, was ihnen die Musik vorsagte. Die Musik hat keine andere Obliegenheit, noch andere Gerechtsame, als sich nach dem Begriffe des Volkes zu richten. Demnach muß sie trachten, den Gesang der Gemeine mit dem ihrigen zu vereinigen, sie muß den Zuhörern Raum lassen, sich ebenfalls hören zu lassen, und eine grössere Geschicklichkeit zu erlangen. Auf diese Weise werden sie zugleich erbauet und im Singen unterrichtet. Was sie in der Kirche gelernt haben, das werden sie gar bald andere ebenfals lehren, und der Nutzen wird allgemein seyn. Es ist keinem Componisten verboten, ein vernünftiger Mann zu seyn, und ein gutes Gemüth zu haben.

Viertens. Die Poeten, welche nach eben diesem Ruhme, trachten, sollen, indem sie die von der Arbeit ermattete durch eine Ergötzung mit der Vocalmusik zu erquicken suchen, dem abgeschmackten Gebrauche auf ewig entsagen, eine langwierige
Hand=

Handlung singend, ja was noch mehr, durch ein heulendes Gesänge vorzustellen. Werden sie die Zuhörer mit den einfältigen Pöffen der bezauberten Schlösser, und Geistererscheinungen künftig verschonen, so werden sie auch den Schimpf nicht mehr haben, sich durch Ausschmückung ungezügelter Lüste, oder durch Erzählung kindischer Märchen beliebt zu machen.

Im Gegentheile stehet es bey ihnen sich in Hochachtung zu setzen, wenn sie suchen die Uebung im Singen, zu ihrer Vollkommenheit zu bringen, und die Hoheit der Gedanken mit einer angenehmen Melodie, auch so gar in den allergeimesten Liedern zu verknüpfen. Künstler sollen sich befleißigen, dasjenige auszuzeichnen, was dem Volcke lieb ist, nicht aber sollen sie das Volck zwingen, Dinge zu bewundern, davon es nicht das geringste versteht. Man muß erstlich überlegen, was den meisten gefällig seyn möchte, sodann muß man erwägen, was die Worte in sich begreifen, daraus man einen Gesang machen will: und sodann muß man auf eine Melodie denken, welche sich zu den Worten schicket, und ihren Nachdruck vermehret: geht man auf andere Weise zu Werke, so verursacht man dem größten Theil der Zuhörer nichts als Ekel. Insonderheit werden die guten Poeten ersuchet, die Cantaten fleißig zu gebrauchen, indem ein solches Gedicht, eben so füglich Instrumente neben sich leidet, als es von einer einzigen

180 IV. Fortsetzung der Gedanken ic.

Stimme zur Ergözung gesungen wird, und weil man alles was die Musik schönes hat, auf das geschicklichste dabey anbringen kan: Zusammenhang, Hoheit der Gedanken, lebhaftest Vorstellung, Nachdruck, Abwechselung im Tact, im Tone, in der Manier, Singstimme und Instrumente, alles kan auf selbst beliebige Weise dabey gebraucht werden. Man könnte die Cantaten mit großem Vortheile an den Platz der lateinischen Moteten bringen, welche in dem Chore gewisser Domkirchen noch nicht eingeführet sind, und in der Kammermusick keine sonderliche Figur machen. Der geringste Vorzug der Cantate ist dieser, daß sie ihren Ursprung bey uns (in Franckreich) genommen hat. Sie wird ohne allen Zweifel Nutzen schaffen, und wohlgefallen, woserne der Poet einen Eckel vor dem wunderlichen Fabelwerk, und einen Abscheu vor unflätigen Vorstellungen, sowohl als vor langweiligen Sittenlehren hat, und die Wunder der Natur, oder die merckwürdigsten Fälle aus der geistlichen oder weltlichen Geschichte zum Stoff seiner Verse wählet. Dieses sind die Quellen des heilsamsten Unterrichtes, und der kräftigsten Nührung des Herzens.



Einige



V.

Einige Stellen aus des Herrn Remond de St. Mard Gedanken von der Oper, die Vertheidigung der Opern im I. Stück II. Band dieser Beiträge, IV. Artikel, theils zu bestärken, theils zu ergänzen.

Man sehe Oeuvres de Mr. Remond de St. Mard. Tom. V. pag. 141. Edit. d'Amsterdam de 1749

Blosse Worte mahlen die Unruhe und die Bewegungen der Seele nicht eher starck und lebhaft, als bis sie von den Brechungen der Stimme unterstützt werden. Und ein solcher Zusammenhang hoher und tiefer, geschwollener und magrer Töne macht den Gesang aus, und wenn dieser Gesang, welcher nichts anders ist, als unser Recitatif, von dem Musicus gut gemacht, und von dem Acteur gut ausführet wird, so ist er so wenig unnatürlich, daß er vielmehr zu allen Zeiten und an allen Orten die treueste Sprache der Leidenschaft ist. — — Man glaubt daß wir der Wahrscheinlichkeit sehr zugethan sind, und wir sind es in der That, so gar daß wir schreyen, wenn man dawider fehlt; Fürnemlich wenn wir uns Rechnung machten, daß man nicht dawider fehlen würde. Aber so bald man es uns ankündigt, so bald man uns die Nachricht giebt, daß man dawider

182 V. Gedanken von der Oper.

der fehlen wird, man brauche auch dazu den kleinsten Vorwand von der Welt: daß ein Gott kommen soll, ein Zauberer, eine Fene: man verwirre uns nur den Kopf mit ein wenig Wunderbarem; so begeben wir uns dieser Wahrscheinlichkeit, die uns so lieb war; zum wenigsten sind wir nicht sehr misvergnügt, daß sie fehlt, zumal wenn man uns ihres Mangels wegen schadlos hält. — — Man nehme sich in acht: ein schöner Stoff zur Tragödie kan oft zur Oper nicht schön seyn. Das Schwarze und das Schreckliche glückt dort nicht so wohl, als man sich einbildet; nicht daß ich die Medeen und die Arcabonnen davon ausschliessen will, es ist gut daß sie zuweilen dabey sind; aber es gefällt mir nicht, sie oft zu sehen zc. Was ich von einem Poeten fordere, der sich starck genug dünckt, sich des angenehmen Stoffs zu begeben, ist, eine grosse Simplicität in der Handlung. — Ich schäme mich nicht ihnen zu sagen, daß unter allen Spectakeln, die der menschliche Wiß erfunden hat und noch erfinden wird, die Oper nicht allein das prächtigste, sondern auch das schönste ist, und vielleicht dasjenige, das am meisten fähig ist, uns zu gefallen. Ja, mein Herr, ich sage es im Ernst und niemand wird mich zum Widerruf bewegen. Man stelle Ihnen die Armide vor, und wofern sie etwa fürchten, bey dem vierten Aufzuge wieder kalt zu werden, so mache und stelle man Ihnen eine Oper vor, deren Inhalt wohl gewehlt ist, deren Interesse von Actus zu Actus wächst;

man

V. Gedanken von der Oper. 183

man lasse darin Spieler auftreten, die der Helden würdig sind, deren Platz sie einnehmen; Spielerinnen von einem angenehmen und edlen Bau des Leibes müssen den Prinzessinnen, die sie vorstellen, keine Unchre machen; beyder Stimme sey rührend; ihre Action sey es noch mehr; die Decorationen müssen von der Art seyn, daß das Auge, wenn es sich auch in acht nimmt, verführt werden kan. Reichthum und Pracht strahle allenthalben hervor; die Maschinen die von einer höhern Art sind, als die Decorationen, müssen diesen Betrug vermehren und verstärken; der Tanz sey allezeit viel bedeutend und schildre nur, was er mit guter Art schildern kan; die Music, eine Sclavin der Poesie, vollführe; beseele, belebe den Ausdruck, den sie von ihr bekommt: kurz, alle Theile die die Oper ausmachen, mögen sich dienen, sich helfen, und ohne sich jemahls im Wege zu stehn und zu schaden, allezeit darüber wachen, Ihr Herz zu rühren, und ohne Aufhören übereinstimmen, Sie zu betrügen: So verspreche ich Ihnen einen sicheren Betrug, und einen solchen, daß Sie in ihrem Leben nicht wieder von der Oper Uebels sprechen sollen: welches in der That, was die Einrichtung und Ausführung der Oper heut zu Tage betrifft, Ihnen ein wenig erlaubt zu seyn scheint. — — Die Arien der Italiener, die ich so gerühmt habe, sind nicht alle schön, und ihrer sind überdem zu viel. Was am meisten zu loben ist, sind die schönen Theater und die

184 V. Gedanken von der Oper.

Decorationen; aber was nützen schöne Theater und schöne Decorationen, wo die Gedichte übel gemacht sind: Ueberhaupt ein grosser Fehler dieser Opern ist, daß sie nur für die Ohren arbeiten, welche sie doch nicht allemal ergötzen: man sagt indessen, daß sie zuweilen nachahmen; aber selten Leidenschaften ꝛc.

Zuletzt redet er von den Tänzen, daß sie ein wenig pantomimisch und bedeutend und nicht alle ohngefähr auf einen Schnitt gemacht seyn sollen. Von einigen Pas de deux sagt er: aber glauben Sie denn, daß ich Frechheit für Wolust halte? daß Sie mir unehrbare Stellungen für Artigkeiten aufdringen werden? Was für Artigkeiten, mein Herr! ich bitte Sie, sagen Sie mir nichts mehr davon, oder ich werde mich rächen, und ihnen sagen, wo man dergleichen findet.

Er redet noch von tausend Dingen, die zur vollkommenen Oper gehören und worauf wir unsere Leser selbst verweisen müssen. Wir haben ihnen den letzten Kunstrichter zuletzt erspart, diesen unsern unfehlbaren Kunstrichter, mit dessen Mahmen wir diese Blätter allzugern beschliessen.

Vom Herrn Kamler.

Scherz

VI.

Scherzlied vom Herrn Griefß,
componirt von dem Königl. Preuß.
Kammermusicus Herrn Schale.

Leben und sich nicht erfreun
Laß ich gern den Thoren.
Denn der Trieb zum Frölichseyn
Ward mit mir gebohren.
Meine jugendliche Brust
Schätzt die Tage sonder Lust
Alle für verlohren.

Sagt, verdammt der Allmacht Mund
Uns zu stetem Leide?
Nein, der Schöpfung letzter Grund
War der Wesen Freude.
Drum verdenkt mirs immerhin,
Wenn ich meinen Geist und Sinn
Mit Vergnügen weide.

Was mir jetzt die Jugend heut
Will ich froh genießen,
Und in steter Heiterkeit
Soll mein Lenz verfließen.
Wer gebotnes Gut verschmäht,
Muß die Thorheit allzuspät
Durch die Nachreu büßen.

Wenn

Wenn des Alters Frost einmal
 Wird mein Haar bereifen,
 Und mit meiner Tage Zahl
 Auch den Kummer häuffen,
 Dann erscheint die rechte Zeit,
 Nach erstorbner Lüsternheit
 Auf die Lust zu keiffen.

Jetzt, o Freunde! da uns noch
 Feuer und Jugend schmücken,
 Soll kein selbst gequältes Joch
 Unsre Schultern drücken.
 Laßt uns, eh der Nordwind schnaubt,
 Und der Lust die Blüte raubt,
 Ihre Blumen pflücken.

Seht, zu unserm Freudenfest
 Weinen jene Beeren,
 Da sie Druck und Kelter preßt,
 Geistervolle Zähren.
 Saugt sie mit Empfindung ein;
 Weise müssen auch im Wein
 Die Natur verehren.

Langt mir frische Rosen zu,
 Dieses Glas zu krönen,
 Und erhebt in Lust und Ruh
 Lieder von Silenen.
 Trinkt vergnügt, und wenn der Saft
 Euch zuletzt den Schlaf verschafft,
 Träumt von euren Schönen.



Mancer.



(Leben und sich nicht er freun laß ich gern den
Denn der Trieb zum Frölich seyn ward mit mir ges



Tho : ren.) Meine jugend li che Brust schätzt die Tage
boh ren.)



sonder Lust al le für ver lob ren.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Drittes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1 7 5 6.

Inhalt

des dritten Stückes.

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



I.

Vermischte Gedanken, welche dem Verfasser der Beiträge zugeschicket worden.

Hochzuehrender Herr,

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

K. V. Z.

§. I.

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

II. Band. 3. Stück. M nen

182 I. Vermischte Gedanken.

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

§. 2.

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

§. 3.

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

I. Vermischte Gedanken. 183

doch auch niemand von zärtlichem Gefühl finde, der sie nicht gleichfalls liebe. Von welcher Sache kann man dieß mehr sagen?

§. 4.

Die Musik ist das ausgesuchteste und zugleich das unschuldigste Vergnügen. Ein sonderbarer Vorzug! Man sey so alt wie man wolle; man habe eine Lebensart, welche man wolle; man befinde sich wo man wolle; man habe sonst Vergnügen woran man wolle: Die Musik verträgt sich mit allem.

§. 5.

Der Musik und dem Spiele ist dieses gemein, daß die so sich damit beschäftigen, einander wenig den Unterscheid mehr merken lassen, der sonst unter ihnen ist. Ein Graf, der nur mitspielen kann, lästet sich gefallen, daß sein Privatconcert von seinem Dorfcantor dirigirt wird, und ein Fürst getrauet sich nicht auf dem Ball im Kartenspiel es übel zu nehmen, wenn sein Mitspieler, etwa ein Kaufman, ihm einen begangenen Fehler verweist. Eine Aehnlichkeit der Wirkungen, die der Tonkunst nachtheilig seyn würde, wenn man nicht wüßte, daß die herrlichsten Sachen mit den schlechtesten Dingen in einem gewissen Betracht übereinkommen.

§. 6.

Wir können sogar mittelmäßigen Sängern oder Instrumentenspielern, oft ganze Stunden

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

§. 7.

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

die

I. Vermischte Gedanken. 185

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

§. 8.

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

§. 9.

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

§. 10.

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

§. 11.

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

§. 12.

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

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

§. 13.

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

§. 14.

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

§. 15.

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

§. 16.

§. 16.

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

§. 17.

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

§. 18.

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

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

gen,

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

§. 19.

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

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

§. 20.

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

I. Vermischte Gedanken. 193

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

§. 21.

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

§. 22.

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

§. 23.

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

194 I. Vermischte Gedanken.

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

§. 24.

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

§. 25.

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

§. 26.

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

§. 27.

S. 27.

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

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

§. 28.

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

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

§. 29.

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

§. 30.

Bemeldeter Autor sagt ferner, daß die sogenannte italienische Musik jedermann, der nur Ohren
 II. Band. 3. Stück. D hat,

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

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

§. 31.

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

§. 32.

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

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

§. 33.

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

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

§. 34.

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

§. 35.

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

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

S. 36.

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

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

§. 37.

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

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

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

§. 38.

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

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

§. 39.

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

§. 40.

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

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

§. 41.

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

§. 42.

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

§. 43.

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

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

§. 44.

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

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

§. 45.

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

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

§. 46.

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

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

S. 47.

Carl Patin, ein witziger Franzose, hat gesagt, die Charlatanerie mache die Quintessenz
II. Band, 3. Stück. P der

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

§. 48.

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

§. 49.

§. 49.

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

§. 50.

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

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

§. 51.

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

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

§. 52.

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

§. 53.

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

218 I. Vermischte Gedanken.

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

§. 54.

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

§. 55.

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

§. 56.

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

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

§. 57.

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

§. 58.

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

§. 59.

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

220 I. Vermischte Gedanken.

achtet sich doch vertragen können, die aber auch bey Musicis, sich leider nur allzuseiten bey-
sammen finden.

§. 60.

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

§. 61.

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

§. 62.

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

unfern meisten Concerten ausrufen: *inanas aures & gaudia vana!*

§. 63.

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

§. 64.

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

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

S. 65.

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

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

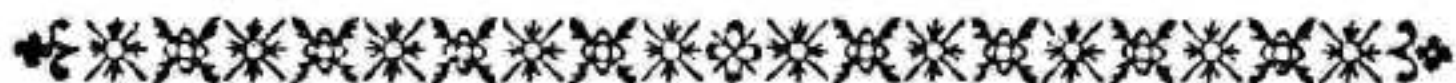
§. 66.

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

§. 67.

§. 67.

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



II.

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

übersetzt von

Hrn. Friederich Christian Mackemann.

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

In

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ad

Palladem Mineruam.

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

Irata

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

Auf Deutsch.

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

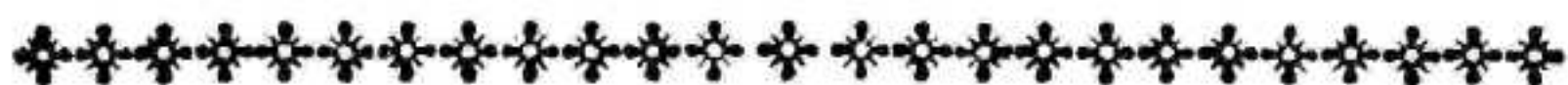
Von gar zu starker Lust sahst du die Ba-
 cken schwellen,
 Und Auge und Gestalt vom Ansaß sich ver-
 drehn.
 Du warfst die Flöte weg, aus Eifer, dies
 zu sehn,
 Wie flüchtig übergabst du sie dem Spiel der
 Wellen!

232 III. Chronologisches Verzeichniß

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

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

vom Hrn. C. B. Lieberkühn.



III.

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

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

1659.

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

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

Die Texte zu den nachhero bis 1700 aufgeführten Opern sind in verschiedne Bände gesammelt, und bey Christoph Ballard in 12. gedruckt worden.

I. Band.

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

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

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

In dieser Oper haben folgende Personen gespielt

Sänger.		Sängerinnen.	
Mesß.	Baye.	Mesdem.	Dela Garde.
	Langeais		de St. Christophe.
	Morel.		Bony.
	Godonesche.		

234 III. Chronologisches Verzeichniß

Mes. Singen.
Clodiere.
Frizon.

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

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

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

II. Band.

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

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

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

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

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

1682. *Persée*, Tragödie von den vorigen.

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

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

III. Band.

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

1685.

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

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

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

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

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

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

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

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

236 III. Chronologisches Verzeichniß

Brüdern Ludewig und Johann Ludewig Lully.

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

IV. Band.

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

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

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

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

1691. *Asirée*, Tragödie, de la Fontaine machte die Worte, und Colafé die Musik.

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

1693.

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

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

1693. *Didon*, Tragödie, von Mad. de Sain-
tonge, und die Musik von Desmarets.

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

238 III. Chronologisches Verzeichniß

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

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

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

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

240 III. Chronologisches Verzeichniß

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

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

gen

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

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

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

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

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

Marc.

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

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

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

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

V. Band.

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

VI. Band.

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

244 III. Chronologisches Verzeichniß

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

1697. *Iffé*, Pastorale von de la Motte, und die Musik von Andreas Cardinal Destouches, Obercapellmeister des Königs, und Generalinspector von der Oper.
1698. *Les fêtes galantes*, Ballet von Duché, und die Musik von Desmarets.
1699. *Le carnaval de Venise*, Ballet von Renard, und componirt von Campra.
1699. *Amadis de Grece*, Tragödie von de la Motte, und componirt von Destouches.
1699. *Marthesie*, (erste Königin der Amazonen) Tragödie von eben denselben.

VII. Band.

1700. *Le Triomphe des Arts*, Ballet von de la Motte, componirt von Michel de la Barre, welcher sonst durch dreyzehn Bücher Duetten und drey Bücher Trios für die Flöte bekannt ist.
1700. *Canente*, Tragödie vom de la Motte, componirt von Colasse.
1700. *Hesione*, Tragödie von Danhet, und die Musik von Campra.
1701. *Arethuse*, Ballet, von eben denselben.
1701. *Scylla*, Tragödie von de la Motte, componirt von Destouches.

1701.

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

VIII. Band.

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

IX. Band.

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

X. Band.

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

1712.

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

XI. Band.

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

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

248 III. Chronologisches Verzeichniß

den vornehmsten Häusern überall beliebt zu machen.

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

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

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

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

1714. *Télémaque* oder *Calypso*, Tragödie von Pelegrin, und die Composition von Des- touches.

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

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

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

XII. Band.

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

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

250 III. Chronologisches Verzeichniß

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

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

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

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

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

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

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

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

XIII. Band.

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

1720.

1720. *Les Amours de Prothée*, Ballet von de la Font und Gervais.
1722. *Renauld ou la suite d'Armide*, Tragödie von Pellegrin und Desmarets.
1723. *Pirithous*, Tragödie von de la Serre und Mouret.
1723. *Les fêtes Grecques & Romaines*, heroisches Ballet, von Fuzelier, und die Musik von Colin de Blamont, Königl. Capellmeister.
1725. *La Reine de Peris*, Comödie von Fuzelier und die Musik von Aubert.
1725. *Les éléments*, Ballet von Roy, und die Musik von Destouches und de la Lande.

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

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

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

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

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

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

254 III. Chronologisches Verzeichniß

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

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

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

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

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

XIV. Band.

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

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

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

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

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

256 III. Chronologisches Verzeichniß

neuve, Capellmeister an der Cathedralkirche zu Aix in der Provence.

1728. *Tarsis & Zélie*, Tragödie von de la Serre, und componirt von Rebel und Francœur.

1729. *Les amours des Deesses*, Ballet von Fuzelier, und die Musik von Quinault dem jüngern, Königl. Comödianten.

1730. *Pyrrhus*, Tragödie von Fermelhuyß und die Musik von Royer.

XV. Band.

1731. *Endymion*, heroisches Pastorale, von Fontenelle und Colin de Blamont.

1732. *Iephté*, geistliche Tragödie, (ist das erste Stück von dieser Art auf dem Opertheater,) von Pellegrin, componirt von Montclair.

1732. *Le Ballet des Sens*, von Roy und Mouret.

1732. *Biblis*, Tragödie von Fleury, und die Musik von la Coste.

1733. *L'empire de l'amour*, heroisches Ballet, von Moncrif, und die Musik von dem Ritter von Brasac, Obristem von einer Brigade Carabiniers, Brigadier von der Cavallerie.

1734. *Hyppolite & Aricie*, Tragödie von Pellegrin, componirt von Rameau.

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

1734.

1734. *Les fêtes nouvelles*, Ballet von Massip, und die Musik von Duplexis.
1735. *Achille & Deidamie*, Tragödie von Danhet und Campra.

XVI. Band.

1735. *Les Graces*, heroischer Ballet von Roy und Mouret.
1735. *Les Indes galantes*, Ballet von Fuzelier und Rameau.
1735. *Scanderberg*, Tragödie von de la Motte und de la Serre, componirt von Rebel und Francœur.
1736. *Les voyages de l'amour*, Ballet von la Bruiere, und die Composition von Bois-mortier.
1736. *Les Romans*, Ballet von Bonneval, componirt von Niel.
1736. *Les genies*, Ballet, von Fleury und der Madem. Duval, einer noch lebenden Oper-sängerin.
1737. *Le triomphe de l'harmonie*, heroisches Ballet von le Franc, und die Musik von Grenet.
1737. *Castor & Pollux*, Tragödie von Bernard und Rameau.

XVII. Band.

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

258 III. Chronologisches Verzeichniß

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

XVIII. Band.

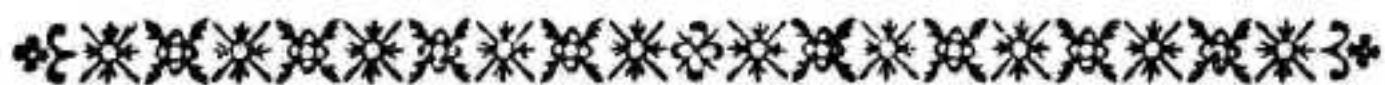
1743. *Les caractères de la folie*, Ballet von Duclos, und die Musik von Bürn.
1744. *L'école des Amans*, Ballet von Fuzelier und Niel.
1744. *Les Augustales*, von Moncrif, und die Musik von Francœur und Rebel.
1745. *Les fêtes de Polymnie*, heroisches Ballet von Cahuzac und die Musik von Rameau.
1745.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

1746.

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

260 IV. Die Melodie nach ihrem

1751. *La Guirlande, ou les fleurs enchantés*, Ballet von Marmontel und Rameau.
1741. *Les génies tutélaires* von Moncrif, und die Musik von Rebel und Francœur.
1751. *Acante & Céphise ou la Sympathie*, heroisches Schäferspiel, von Marmontel und Rameau.
1752. *La Serva Padrona*, italiänisches Scherzspiel oder Intermezzo.
1752. *Il giocatore*, italiänisches Scherzspiel.
1752. *Les amours de Tempe*, heroisches Ballet, wozu d' Auvergne, Königl. Opermusikus, die Composition gemacht.



IV.

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

Ars cum a natura profecta sit, nisi natura moveat ac delectet, nihil sane egisse videtur. Cic. de Orat. lib. III, c. 50. Danzig, bey Joh. Christian Schuster, 1755.

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

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

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

nie, die Absicht des Componisten ausdrückt und empfinden läßt.

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

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

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

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

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

264 IV. Die Melodie nach ihrem

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

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

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

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

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

266 IV. Die Melodie nach ihrem

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

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

S 4

zeuget,

268 IV. Die Melodie nach ihrem

zeuget, oder die Melodie entspringet aus der Harmonie.

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

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

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

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

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

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



V.

Nachrichten.

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

2) Ein

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

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

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

Auf Sr. Königl. Majestät allergnädigsten Specialbefehl

An sämtliche Regierungen
und Consistoria.

Arnim.

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

Da

VI. Fortsetzung der Nachricht ꝛc. 271

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

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

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



VI.

Fortsetzung der Nachricht vom Berlinischen Opertheater.

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

272 VII. Scherzlied vom Hn. Hagedorn.

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

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

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



VII.

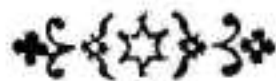
Scherzlied von dem Herrn von Hagedorn.

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

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

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

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





Als sich aus Eigennutz E liße dem muntern



Co ridon er gab, nahm sie für ei nen ihrer



Stüße ihm an fangs drey ßig Schäfchen ab.



Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Viertes Stück.



Berlin,

Verlegt's Gottlieb August Lange.

1 7 5 6.

Inhalt

des vierten Stückes.

- I. Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher Zeit dieselbe zur Vollkommenheit gebracht worden.
 - II. Herrn Mag. Nicol. Brelin's Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicimbel sehr zu statten kommen könne.
 - III. Gedanken über Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden, vom Hrn. D. Gemmel.
-

ERRATA.

- Seite 289. eilfte Linie von unten lese man chromatische oder kleine halben Töne.
- Seite 294. unter den Worten: eine Octave der Neuern, No. 1. und 2. lese man 1) his 2) ces, anstatt 1) h 2) his.



I.

Ob und was für Harmonie die Alten
gehabt, und zu welcher Zeit dieselbe
zur Vollkommenheit gebracht
worden.



Die verschiedenen Meinungen der Gelehrten von der Musik der Alten sind bekannt. Einige halten sie schlechterdings für homophonisch oder einstimmig. Andere hingegen wollen behaupten, daß die Alten schon so gut als wir die Harmonie ausgeübet haben. Eine dritte Meinung ist diejenige, daß sie sich schon allerdings der Harmonie bedienen, daß solche aber noch nicht die Form und Einrichtung der unsrigen gehabt. Diese Meinung scheint die wahrscheinlichste und erweislichste zu seyn. Ehe wir diese drey verschiednen Meinungen untersuchen, müssen wir allerdings erklären, was wir unter dem Worte Harmonie verstehen. Es ist also

zu wissen, daß wir es in demjenigen Verstande nehmen, da es heutiges Tages durchgehends von allen theoretischen und practischen Tonkünstlern genommen wird, nemlich für eine Verbindung verschiedener Töne unter einander, und in welchem Verstande man es dem Worte Melodie entgegen setzt, als durch welche eine Verbindung verschiedener Töne hintereinander angezeigt wird. Wir geben dem Worte Harmonie also eine gemeßnere Bedeutung als es bey den Alten hatte, wo es selten in diesem Verstande, ingemein aber bald für Melodie, bald für Tonart, für Klanggeschlecht, ja gar öfters für Musik genommen ward.

Diejenigen, die die Musik der Alten für einstimmig halten, thun solches mit dem Herrn Esteve und andern entweder deswegen, um die neuere Musikart, von welcher sie keine Freunde sind, destomehr herunter zu machen, oder sie thun es mit dem Herrn Burette aus der Absicht, um auch in der Tonkunst den neuern Zeiten einen Vorzug über das Alterthum zu geben. Jene sind also für die Alten, diese dawider eingenommen. Beyde sind parthenisch.

Die Estevianer kramen die vermeinten Wunder der alten Musik aus. Diese Wunder eignen sie der Homophonie zu. Es lieget ihnen also zu erweisen ob, erstlich, daß es alles wahr ist, was uns in so hyperbolischen Ausdrücken von den wunderbaren Wirkungen der Musik

Musik der Alten erzählt wird, und zweytens, daß diese Wirkungen von der bloßen Homophonie herrühren, und daß die Polyphonie gar keinen Theil daran gehabt hat. In Erwartung dieses Beweises haben wir große Ursache, an allen beyden Stücken zu zweifeln. Wäre die Melodie für sich allein im Stande, allerley Bewegungen in der Seele des Zuhörers zuwege zu bringen, und das Gehör genugsam zu vergnügen, warum brauchet man denn ein Orchester in der Oper, und warum hat der Geiger oder Flötenist zu seinem Solo der Begleitung eines andern Instruments von nöthen? Man höre eben dieselbe Composition im Einklange und der Octave, und hernach polyphonisch absingen, welches von beyden wird ein gesundes Ohr am meisten ergößen und rühren? Ja, wirft man ein, die Tonleitern der Alten und die darnach eingerichtete Singart, waren ganz anders beschaffen. Gut. Wir wollen dieses sehen. Es findet sich von einem gegebenen Grundton bis zu seiner Octave annoch eben derjenige Unterschied, der vor dem dazwischen war. Alle die dazwischen enthaltenn ganze und halbe Töne, können doch nur auf zweyerley Art verbunden werden, hinter- oder untereinander. Keine dritte Art ist möglich. Will man also mit dem Herrn Esteve unsre übliche Tonleiter nicht für die natürlichste und beste erkennen, so denke man sich eine andre aus, und bilde darnach seinen Gesang. Man versuche hernach, ob man mit

dieser neuen Tonleiter weiter kömmt, als wir mit der unsrigen, und ob das darauf gebaute melodische Gespinnst dem Ohr und der Seele mehrere Gnüge giebt. Findet sich dieses, vielleicht stellet man alsdenn die Wirkungen der alten Musik wieder her, wenn sie jemals da gewesen sind. Man wird Bäume und Felsen bewegen, Mauern umblasen, einem Trunknen den Dolch aus den Händen winden, u. s. w. Geschichte aber dieses nicht, so wird man ohne Zweifel verbunden seyn, zu dem System unserer Zeit zurück zu kehren, und sich überzeugt halten, daß die Wunder der alten Musik wohl meistens aus der abergläubischen Einfalt der Alten ihren Ursprung genommen. Wäre die Musik im Stande, Wunder zu thun, es würde noch heute geschehen. Sollten sich nicht viele von denjenigen alten Musicis, die in der That existiret haben, nicht etwann ein fabelhafter Amphion oder Orpheus, mit einigen ihrer guten Freunde manchesmal verstanden, und dem Volke ein Blendwerk vorgemächet haben, um sich in Achtung zu bringen? Konnte sich nicht jemand trunken stellen, und, wenn ihm dieser oder jener Künstler verabredtermassen etwas vorspielte, wiederum nüchtern oder verständig zu werden scheinen? Hat doch wohl heutiges Tages noch mancher Tonkünstler einen gedungnen Freund, der ihm zu Ehren in die Hände klatschet, und vielleicht gar in Entzückung geriethe, wenn es die Mode noch so mit sich brächte.

Die

Die Dichtkunst nicht allein, sondern auch die
Tonkunst hat ihre Trisotins und Vadius, die
sich, wie dort beyhm Moliere einander ver-
ewigen:

Trisotin. Entscheiden Sie, mein Freund, doch
dieses Solos Werth.

Vadius. Dergleichen hab ich nie von Bachens
Kunst gehört.

T. Allein das meinige? Belieben Sies zu
schätzen.

V. Gewißlich Wenda selbst kann es nicht besser
setzen.

Wie zärtlich, wie galant ist ihre Melodie!

T. Wie rein, wie bündig ist doch ihre Har-
monie!

V. Kein abgenützter Gang verstellet ihre Lieder.

T. Das Neuste in der Kunst schreibt nur ihr
Griffel nieder.

V. Ihr mahlerischer Ton bezaubert Ohr und
Herz.

T. Die Künste ihrer Hand erwecken Lust und
Schmerz.

Und dennoch will die Welt nicht ihr Ver-
dienst erkennen.

V. Und dennoch will man Sie nicht Phöbus
Liebling nennen:

T. Wohlau! dem Spott zum Troß erheb ich
ihren Kiel.

V. Ja wohl! dem Spott zum Troß vergöttre
ich ihr Spiel.

Beyde. Es sey auch wo es sey, so lang wir
werden leben,

So wollen wir hinfort einander Bravo
geben.

(*Asinus asinum cet.*)

Man sage mir nicht, daß ein Timotheus den kriegerischen Muth eines Alexanders mitten unter der Tafel durch seine Töne angefeuert, und ihn dahin gebracht hat, die Waffen zu ergreifen. Man weiß es gar zu gut, wie es große Herren öfters zu machen pflegen. Alexander wollte seinen Spaas mit dem Timotheus haben. Er spottete der vortheilhaften Einbildung, womit dieser stolze Tonkünstler für seine Kunst eingenommen war. Aber vielleicht wollte der Held durch diese Verstellung seinen eignen Hang zur Musik rechtfertigen. Es kann seyn. Wir wissen nicht die Ursache. Genug, daß wir versichert sind, daß Timotheus keine Wunder gethan.

Es ist aber noch zweyerley wider den Herrn Esteve zu erinnern. Dieser Scribent hält in seinem metaphysischen Roman über die schönen Künste (*l'Esprit des beaux arts*) dafür, daß unsre Tonleiter nicht natürlich ist, und um zu wissen, ob sie es sey, schlägt er vor, an einem einfältigen unerzogenen Menschen, dessen sinnliche Werkzeuge annoch durch keine Eindrücke gebildet worden, die Probe damit zu machen. Mich wundert, daß er nicht verlanget, daß man mit jenem Könige, welcher wissen wollte, welches die erste Sprache wäre, ein Kind zu diesem Ende in den Wald aussetzen und unter dem Viehe aufwachsen lassen müsse. Doch er läßt es auch nicht bey dieser vorgeschlagenen Probe bewenden. Er verweist annoch die Menschen auf den Gesang
der

der Vögel. Von diesen, sagt er, können wir lernen, was es mit der primitiven Musik für eine Beschaffenheit habe. Hiernach sollen wir die Grundsätze unsrer Kunst formiren. Sind das nicht vortrefliche Einfälle? Aber, welcher Mensch behauptet denn, daß uns die Tonleiter angebohren ist, daß wir eine gewisse beständige Gamme auf die Welt bringen, worinnen man in allen Theilen derselben übereinkömmt? Die Natur giebt uns nichts anders als Materialien, das ist, Töne. Der Verstand ordnet diese Töne zu einem gewissen Endzweck, nemlich um hinter- oder übereinander verbunden zu werden. Ist dieser Endzweck erreicht, und zwar dergestalt, daß diese Verbindung auf eine bequeme Art bewerkstelliget werden kann, und solche Melodien und Harmonien daraus fließen, die das Ohr und Herz befriedigen können, so nennet man eine solche Ordnung der Töne natürlich, ob sie gleich die künstlichste genennet zu werden verdiente; denn es hat ja unstreitig viele Mühe und Kunst gekostet, ehe man eine solche bequeme Tonleiter, als wir haben, zuwege gebracht hat. Hingegen würde es wohl nicht viel Mühe erfordern, eine unbequeme und also weniger natürliche Tonleiter zu erdenken.

Aber, warum ist denn der Herr Esteve mit unsrer Tonleiter nicht zufrieden? Ist der alten Griechen ihre sogar von der unsrigen unterschieden? Es lohnt sich vielleicht der Mühe, solches zu untersuchen. Die Tonleiter (Systema der

Diagramma) der Alten bestand aus verschiedenen Abtheilungen, davon eine jede Tetrachord oder Viersayter genennet ward. Jedes Tetrachord enthielte den Raum einer vollkommenen Quarte, nach heutiger Art zu reden. Wenn die letzte Sante eines vorhergehenden Tetrachords die erste des folgenden war, so wie auf dem Claviere bey uns der letzte Ton einer Octave der Anfang der folgenden ist: so nannten sie dasselbe ein verbundnes Tetrachord, (*tetrachordum coniunctum*). Hieng aber das folgende Tetrachord nicht mit dem vorhergehenden zusammen, indem man den Raum eines Tons zwischen beyden ließ: so hießen sie es ein unverbundnes Tetrachord (*tetrachordum disiunctum*).

In den Tonleitern der Alten, die aus vier Abtheilungen bestanden, waren die beyden ersten, und die beyden letzten Tetrachorde verbunden, die zwente und dritte hingegen unverbunden. Solches System nannten sie *Systema maius*, das größere System. Waren hingegen nur drey Abtheilungen oder Tetrachorde vorhanden, so wurden alle drey unter einander verbunden, und dieses hieß man *Systema minus*, das kleinere System. Um sich dieses deutlicher zu machen, sehe man folgende Tabelle an, wo die Santen der Tetrachorden sowohl mit den griechischen und lateinischen Benennungen, als mit den heutigen Nahmen der Töne vorgestellet sind.

I. Das größere System.

viertes Tetrachord.	a	Nete Hyperbolaeon.	<i>Ultima excellentium.</i>
	b	Paranete Hyperbolaeon. 1)	<i>Excellentium extenta.</i>
	c	Trite Hyperbolaeon.	<i>Tertia excellentium.</i>
	d	Nete Diezeugmenon.	<i>Ultima diuisarum.</i>
drittes Tetrachord.	e	Paranete Diezeugmenon. 2)	<i>Diuisarum extenta.</i>
	f	Trite Diezeugmenon.	<i>Tertia diuisarum.</i>
	g	Paramefe.	<i>Prope media.</i>
zweites Tetrach.	h	Mefe.	<i>Media.</i>
	i	Lichanos Mefon 3)	<i>Mediarum extenta.</i>
	k	Parypate Mefon.	<i>Subprincipalis mediarum.</i>
	l	Hypate Mefon.	<i>Principalis mediarum.</i>
	m	Lichanos Hypaton. 4)	<i>Principalium extenta.</i>
erstes Tetrachord.	n	Parypate Hypaton.	<i>Subprincipalis principalium.</i>
	o	Hypate Hypaton.	<i>Principalis principalium.</i>

Zu diesen vier Tetrachorden, in welchen die Töne von oben gegen unten gezählet wurden, that

man

1) oder Hyperbolaeon Diatonos. 2) oder Diezeugmenon Diatonos. 3) oder Mefon Diatonos.

2) oder

man annoch unter dem ersten die Saute α hinzu, vermittelst wessen alsdenn das ganze System aus zwey vollkommenen Octaven, nach heutiger Art zu reden, das ist, aus funfzehn Tönen, zusammengesetzt war. Diese hinzugefügte Saute α wurde Proslambanomenos, und auf Lateinisch *Adquisita* oder *Adsumta* genennet.

II. Das Kleinere System.

Drittes Tetrachord. Siebtes Tetrach. Erstes Tetrachord.	d	Nete synemmenon.	<i>Vitima coniunctarum.</i>
	c	Paranete synemmenon.	<i>Coniunctarum extenta.</i>
	b	Trite synemmenon.	<i>Tertia coniunctarum.</i>
	a	Mese.	<i>Media.</i>
	g	Lichanos Meson.	<i>Mediarum extenta.</i>
	f	Parypate Meson.	<i>Subprincipalis mediarum.</i>
	e	Hypate Meson.	<i>Principalis mediarum.</i>
	d	Lichanos hypaton.	<i>Principalium extenta.</i>
	c	Parypate hypaton.	<i>Subprincipalis principalium.</i>
	b	Hypate hypaton.	<i>Principalis principalium.</i>

α Proslambanomenos. *Adsumta* s. *Adquisita*.

Dieses

4) oder Hypaton Diatonos. Wir wollen hier noch bemerken, daß das erste Tetrachord genennet ward:
Tetra-

Dieses kleinere System bestand aus eilf Tönen, und wurde das dritte Tetrachord darinnen genennet: Tetrachordum synemmenon, *tetrachordum coniunctarum*. Wenn wir sowohl in diesem als jenem System die durch die Wörter Proslambanomenos, hypate hypaton &c. angezeigten Töne durch die Töne A. H. &c. vorgestellt haben: so ist dieses nur deswegen geschehen, um uns von der Proportion, in welcher die ganzen und halben Töne auf einander folgen, einen desto deutlicheren Begriff zu machen. Denn diese griechische und lateinische Benennungen sind nur respectiv, und bezeichnen nicht, wie unsere Buchstaben, A. H. c. d. &c. allezeit ebendenselben in einer gewissen be-

Tetrachordon Hypaton, *Tetrachordum principalium*; das zweyte tetrachordon Meson, *tetrachordum medianum*; das dritte tetrachordon Diezeugmenon, *tetrachordum diuisarum*; das vierte tetrachordon Hyperbolæon, *tetrachordum excellentium*. Weil diese Nahmen viel zu lang waren, als daß man sie bequem über einen Text hätte schreiben können: so bedienten sich die Alten gewisser Figuren und Buchstaben aus ihrem Alphabeth, die sie bald liegend, bald verkehrt &c. und zwar auf einer Linie, über jede Sylbe des Textes schrieben. Je mehrere Manieren &c. die Tonkünstler alle Tage erfanden, desto höher wuchs die Anzahl der Figuren an, und wolten einige sogar an die dreyzehnthalbundert zählen. Die in der Ausführung der Musik hiemit verknüpfte Schwierigkeit bewog die Lateiner, die griechischen Buchstaben abzuschaffen, und die funfzehen ersten Buchstaben ihres Alphabeths einzuführen,

bestimmten Höhe oder Tiefe befindlichen Ton. So heißt z. E. das e, womit die phrygische Tonart anfängt, ebenfalls Proslambanomenos, das f Hypate hypaton, u. s. w. wie uns solches Gaudentius, in der meibomischen Ausgabe Seite 6. in folgenden Worten lehret: *Veteres omnium sonum grauiissimum, a quo initium faciebant, ad harmoniae acumen ascendendo, Proslambanomenon vocabant. Hunc autem non semper natura grauiissimum sumere, sed & positione. In singulis enim modis non idem erat Proslambanomenos sonus, sed in alio alius.* (Man kann im Vorbeygehen merken, wie in vorhergehender Stelle das Wort Harmonie für Melodie

führen, nemlich a, b, c, d, e, f, g, | h, i, k, l, m, n, o, p. Als man nach der Zeit, unter der Regierung des Pabstes Gregorius des Großen, im sechsten Jahrhundert bemerkte, daß, weil die mit h, i, k. &c. angezeigten Töne nichts anders als eine Wiederhohlung der ersten Octave waren, auch diese letztere Buchstaben überflüssig wären: so wurden solche abgeschaffet, und nur die sieben ersten beybehalten. Diese Veränderung zog ein: andere nach sich, nemlich das Auf- und Absteigen der Töne mit gewissen nach Proportion auf- und absteigenden Puncten zu bemerken, und zu dem Ende mehrere Linien anzunehmen. Doch kam es hiemit noch nicht zur völligen Nichtigkeit, bis endlich Guido Arctinus und Johannes de Muris erschienen, wovon jener das Liniensystem verbesserte, dieser aber die Puncte in Noten verwandelte, und damit endlich zur heutigen Schreibart der Grund gelegt ward.

die gebraucht wird). Auf der 21. Seite des Gaudentius findet man mehrere Nachricht von der respectiven Bedeutung der angeführten griechischen Benennungen, wohin ich den Liebhaber, Raums wegen, verweise. Die Figuren, deren man sich, anstatt dieser Nahmen, zur Bezeichnung der Töne bediente, findet man ebendasselbst, ausführlicher aber bey dem Alypius, und auch bey den andern griechischen Scribenten.

Es ist leicht zu sehen, daß die Töne aus dem kleinern System, *Paranete synemmenon* und *Nete synemmenon* von denen aus dem größern System: *Trite diezeugmenon*, und *Paranete diezeugmenon*, (c und d) gar nicht verschieden, sondern Einflänge sind. Indessen pflegten die Alten, wenn sie die beyden Systemen zusammensetzten, ob sie gleich nur eigentlich sechzehn verschiedene Töne enthielten, dennoch ihrer achtzehn, und also fünf Tetrachorden zu zählen, und dieses geschah folgendergestalt:

- | | | | |
|-----|----------------------|----------------|------------------|
| 1. | Proslambanomenós. | | 2. |
| 2. | Hypate hypaton. | 1. Tetrachord. | h
c
d
e |
| 3. | Parypate hypaton. | | |
| 4. | Lichanos hypaton. | | |
| 5. | Hypate meson. | | |
| 6. | Parypate meson. | 2. Tetrachord. | f
g
a |
| 7. | Lichanos meson. | | |
| 8. | Mese. | | |
| 9. | Trite synemmenon. | 3. Tetrachord. | b
c
d |
| 10. | Paranete synemmenon. | | |
| 11. | Nete synemmenon. | | |

- | | |
|----------------------------|------------------|
| 12. Paramese. | } 4. Tetrachord. |
| 13. Triten diezeugmenon. | |
| 14. Paranete diezeugmenon. | |
| 15. Nete diezeugmenon. | |
| 16. Triten hyperbolaeon. | } 5. Tetrachord. |
| 17. Paranete hyperbolaeon. | |
| 18. Nete hyperbolaeon. | |
| | |

Jedes Tetrachord bestand alhier wie man sieht, aus einem großen halben, und aus zwey ganzen Tönen, und auf den Gebrauch dieser ganzen und großen halben Töne gründete sich das sogenannte diatonische Klanggeschlecht.

Als aber die Tonkünstler in der Folge der Zeit sich nicht mit diesen ganzen und großen halben Tönen begnügten, sondern, bey Verbindung der beyden Systemen, das *b* und *h* unmittelbar hintereinander zu gebrauchen anfingen: So gab dieses, bey weitem Nachdenken Gelegenheit, auch zwischen die ganzen Töne, die wir mit unserm *f* — *g* und *c* — *d* vorgestellet haben, einen kleinen halben Ton einzuschieben. Dadurch entstand ein zweytes Klanggeschlecht, welches das chromatische genennet ward. Dieses chromatische System sah folgendergestalt aus:

1.	Proslambanomenos.	α
2.	Hypate hypaton.	β
3.	Parypate hypaton.	γ
4.	<i>Lichanos hypaton chromaticæ.</i>	δ
5.	Lichanos hypaton.	ε
6.	Hypate meson.	ζ
7.	Parypate meson.	η
8.	<i>Lichanos meson chromaticæ.</i>	θ
9.	Lichanos meson.	ι
10.	Mese	κ
11.	Trite synemmenon.	λ
12.	<i>Paranete synemmenon chroma- tice.</i>	μ
13.	Paranete synemmenon.	ν
14.	Nete synemmenon.	ξ
15.	Paramese.	ο
16.	Trite diezeugmenon.	π
17.	<i>Paranete diezeugmenon chroma- tice.</i>	ρ
18.	Paranete diezeugmenon.	σ
19.	Nete diezeugmenon.	τ
20.	Trite hyperbolæon.	υ
21.	<i>Paranete hyperbolæon chroma- tice.</i>	φ
22.	Paranete hyperbolæon.	χ
23.	Nete hyperbolæon.	ψ

Allein man ließ es noch nicht bey diesen Tö-
nen bewenden, sondern schob annoch durch
eine neue Theilung zwischen die kleinen hal-
ben

ben Töne, die wir durch $b - b$ $f - fis$ und $c - cis$ vorgestellet haben, neue Klänge ein, und brachte damit die sogenannten Viertelstöne auf. Dadurch entstand ein drittes Klanggeschlecht, nemlich das enharmonische, welches folgendergestalt aussah:

1.	Proslambanomenos.	a	
2.	Hypate hypaton.	} b	
3.	Parypate hypaton.		
4.	<i>Lichanos hypaton enarmonios.</i>		c +
5.	Lichanos hypaton chromaticè.	c + +	
6.	Lichanos hypaton.	} d	
7.	Hypate meson.		
8.	Parypate meson.		
9.	<i>Lichanos meson enarmonios.</i>		e
10.	Lichanos meson chromaticè.		f + +
11.	Lichanos meson.		f +
12.	Mese.	} g	
13.	Trite synemmenon.		
14.	<i>Paranete synemmenon enarmonios.</i>		a
15.	Paranete synemmenon chromaticè.	b +	
16.	Paranete synemmenon.	} b oder b + +	
17.	Nete synemmenon.		

18. Paramese.	b	}
19. Tritae diezeugmenon.	c	
20. <i>Paranete diezeugmenon enarmonios.</i>	c +	
21. <i>Paranete diezeugmenon chromaticae.</i>	c + +	
22. <i>Paranete diezeugmenon.</i>	d	
23. Nete diezeugmenon.	e	
24. Tritae hyperbolaeon.	f	
25. <i>Paranete hyperbolaeon enarmonios.</i>	f +	}
26. <i>Paranete hyperbolaeon chromaticae.</i>	f + +	
27. <i>Paranete hyperbolaeon.</i>	g	
28. Nete hyperbolaeon.	a	[

Die im vorhergehenden System mit + bezeichneten Töne sind die enharmonischen Viertelstöne, die ungefähr zwei Commata enthalten, und die mit ++ bezeichneten sind die chromatischen und kleine halben Töne, die ungefähr vier Commata enthalten. Weil die sieben Töne: Proslambanomenos, hypate hypaton, hypate meson, mese, nete synemmenon, paramese und nete diezeugmenon allezeit ihren Sitz und Nahmen behielten, so wurden sie deswegen unbewegliche Töne (soni stantes) benennet. Hingegen wurden die peripatae und lichani, ingleichen die tritae und paranetae, soni mobiles oder bewegliche Töne genennet, weil sie in dem chromatischen und

enharmonischen Klanggeschlecht theils ihren Nahmen, theils ihren Sitz ändern. So werden nemlich alle parypatae und tritae um einen Viertel- oder halben Ton erhöht, hingegen geben die lichani und paranetae ihren Nahmen dazu her, welches nach der heutigen Art ganz anders geschieht, da der Ton, dessen Proportion erhöht oder erniedrigt wird, auch zur Benennung des daraus entstehenden Intervalls seinen Nahmen geben muß. So wird z. E. aus c ein cis und aus d ein des gemacht, wenn jenes um einen chromatischen halben Ton erhöht, dieses aber um so viel erniedrigt wird, wie jedermann bekant ist, ob gleich viele Neuere annoch öfters wie die Alten zu verfahren, und aus Unwissenheit aus dem des ein cis &c. zu machen pflegen.

Worinnen besteht nun der Unterscheid zwischen der Tonleiter der Alten und der unsrigen? Darinnen,

1) daß wir sie nicht tetrachordenweise, sondern octavenweise abtheilen. Dieser Unterscheid thut, als eine willkührliche Sache nichts zur Veränderung der Tonleiter.

2) Daß die Alten sich nur ungefähr des Umfangs zweyer Octaven bedienen, nach heutiger Art zu reden, da wir heutiges Tages hingegen den Umfang der Töne ungleich weiter ausdehnen, sowohl der Höhe als der Tiefe nach. Dieses spricht nicht zum Vortheile der Alten, sondern zum Vortheile der Neuern. Die Natur giebt uns zum wenigsten in den vier verschiedenen mensch-

menschlichen Hauptstimmen den Umfang von vier Octaven.

3) Daß die Alten nicht die halben Töne zwischen den beyden äußersten Sauten ihrer Tetra- chorden, das ist, zwischen g-a und d-e ge- karnt. Hier haben die Neuern wiederum sehr viel vor den Alten voraus, welches keines Er- weises bedarf.

4) Daß wir die Viertelstöne aus unsrer Tonleiter abgeschaffet haben. Dieser Unterscheid wäre erheblich, wenn es gewiß wäre, daß die Alten etwas besond-ers damit ausgerichtet, und ihren Melodien dadurch einen Vortheil ver- schaffet hätten. Daß dieses aber nicht geschehen, siehet man aus dem Gaudentius, der die zwey letzten Klanggeschlechter (so gar das chromati- sche, welches zu bewundern) für veraltet (*) erkläret. Ich führe noch den Aristides Quin- tilianus (***) an, welcher nur ebenfalls das dia- tonische Klanggeschlecht für natürlich hält, und von dem enharmonischen hinzusetzet, daß es

U 2

viele

(*) Dicamus dumtaxat de vno genere diatonico. Hoc enim solum ex tribus illis generibus est quod frequentissime cantatur. Reliquorum duorum vsus parum abest quin obsoleuerit.

(**) Ex tribus generibus naturalius est diatonum quod omnibus, etiam indoctis omnino, cani pot- est. — — Enarmonium multis est impossibile; vnde modulationem per diezin quidam non recipere, ob suam imbecillitatem, intervallum esse, quod & prorsus cani nequeat, arbitrati.

viele wegen seiner Unschicklichkeit verworfen. Aristoremus (*) saget sogar, daß das Gehör Mühe hat, der enharmonischen Töne gewohnt zu werden. Warum ist dieses Geschlecht nun, bey den Alten selbst, aus der Mode gekommen? Warum hat man es verworfen? Deßwegen, weil es dem Gehöre keine Gmugthuung gegeben hat, weil es nichts zum Vortheile der Melodie beygetragen hat, so sehr die Sänger und Spieler sich damit mögen gequälet haben.

Wären die Viertelstöne zu etwas gut, so wären sie ohne Zweifel gut bey dem Claviere. Allein auch hier hat man sie ihrer Unbequemlichkeit wegen abgeschaffet, und läßt uns eine gute Temperatur, bey dem Uebergange aus einem Geschlecht ins andere, den Mangel derselben im geringsten nicht vermissen. Indessen sind die würklichen Viertelstöne, wenn ja Herr Esteve dergleichen verlanget, noch nicht ganz und gar aus der heutigen Sing- und Spielart verbannet, wenn wir sie nicht gleich in unsrer Tonleiter auführen. Geübte Sänger, und Spieler auf der Geige und Flöte ꝛc. bedienen sich noch öfters derselben als einer Manier, wenn sie in chromatischen Gängen bey gewissen Ausdrücken den zwischen dem halben Tone gelegnen Viertelston sanfte mit durchschleifen. Die Singart der Alten

(*) Enarmonio generi vix etiam magno cum labore sensus adsuecit.

ten hat also auch in diesem Stücke nichts vor der neuern voraus, es wäre denn, daß sie ganze Stücke auf diese Art ausdrücklich gemacht, ich will sagen, daß sie solche mit nichts als chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen vom Anfange bis zum Ende angefüllet hätten. Aber dieses behaupten wollen, wäre eben so viel, als den alten Sinn und Verstand absprechen; und wenn man mit der Stimme in der Geschwindigkeit sogar als mit dem Zirkel die Viertelsteine ausmessen könnte, so würde ein erbärmliches Geheul daraus entstehen. Und dieses wollen wir der alten Musik zueignen? und darum wollten wir die Musik der Alten vortreflicher finden, als die neuere? Es wundert mich, wie Herr L'Esteve, er, der für das Natürliche allein eingenommen seyn will, dessen Ohr der chromatischen Gänge des Herrn Rameau nicht gewohnt werden kann, die heutige Tonleiter annoch mit den enharmonischen Klängen, die die Alten selber für unnatürlich und unschicklich erkannt, bereichert wissen will. Doch was saget man nicht, wenn man etwas neues sagen will? Es ist heute zu Tage nichts gemeiner, als paradoxe Sätze zu behaupten. Der Hauptunterschied zwischen den Tonleitern der vorigen und ickigen Zeit, beruht auf der Anzahl der Töne. Dieser aber ist zum Vortheil der Neuern, indem anstatt der vierzehn Töne, die die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter der Alten, innerhalb dem Umfange von zwey Tetrachorden,

294 I. Wie die Harmonie

nach dem Sinne des Euclides, Aristides Quinctilianus, Nicomachus und aller übrigen enthielte, die Neuern innerhalb dem Umfange einer Octave ein und zwanzig Töne haben, wie man aus folgender Vergleichung, die wir, in Ansehung dieser letztern mit dem h in der C Octave, um mehrer Deutlichkeit willen anfangen wollen, sehen kann:

Zwey Tetrachorde der Alten.	Eine Octave der Neuern.
1) h	1) h
2) c	2) his
3) c †	3) c
4) c † †	4) cis
5) d	5) des
6) e	6) d
7) f	7) dis
8) f †	8) es
9) f † †	9) e
10) g	10) eis
11) a	11) fes
12) b	12) f
13) b †	13) fis
14) b † † oder h.	14) ges
	15) g
	16) gis
	17) as
	18) a
	19) ais
	20) b
	21) h

Diese ein und zwanzig Töne der neuern Tonleiter zu machen, hat man nun zwar nur zwölf unter-

unter-

unterschiedne Töne in jeder Octave, da hingegen die vierzehn Töne der Alten in der That soviel unterschiedne Töne sind. Allein die drey hierunter vorkommenden unnatürlichen Vierteltheilstöne sind durch die in der neuern Tonleiter zwischen g—a und d—e eingeschobenen weit natürlichern halben Töne genungsam ersetzt. Lasset man also die drey Vierteltheilstöne weg, so bleiben ihnen nur elf Intervallen übrig, da die Neuern allezeit ihrer zwölfc behalten. Bringet man sie aber in Rechnung, so ist die gute Temperatur hinlänglich, den Mangel dieser Vierteltheilstöne genungsam zu ersetzen, und da hat man derselben ungleich mehr als die Alten, indem man nemlich alsdenn so viele enharmonische, als chromatische Töne, und so viele chromatische als diatonische hat, d. i. von jeder Art sieben. Und also ist die neue Tonleiter endlich in diesem Stücke vollständiger, aber auch weit besser als die Alte, indem wir allen den Vortheil haben, den man von einem Vierteltone haben kann, ohne die damit in einem andern Verstande verbundene Unbequemlichkeit zu haben.

Doch Herr Estève ist nicht allein auf unsre Tonleiter böse. Unsre ganze heutige Musik, besonders die polyphonische oder vielstimmige gefällt ihm nicht. Die größten Meisterstücke der Kunst, die ausgearbeitesten Chöre, Fugen und Contrapuncte siehet er als so viele Merkmale unsers verdorbenen Geschmacks an. Die periodische Rückkehr eines zum Grunde gelegten

Subjects hat nicht das Glück, seinen Beifall zu haben. Aber wie? sind die andern musikalischen Stücke etwann an keinem Subjecte gebunden? Verlangt dieser metaphysische Criticus, daß in jedem Tacte ein neuer Gedanke zum Vorschein kommen soll? doch nein. Die periodische Rückkehr eben desselben Gedankens bestreitet er nur. Man merket leicht, daß Herr Lsteve so wenig in das Wesen der Fuge, als in die Eigenschaften der andern musikalischen Compositionen Einsicht haben muß. Die Rückkehr des Subjects in einer Fuge ist periodisch, aber nicht abgemessen, wie er glaubet. Wo hat er gelesen, daß von zwey zu zwey, oder von vier zu vier Tacten das Thema immer wieder erscheinen muß? Es kann dieses ja eher und auch später geschehen, nachdem das Thema der gute Geschmack und die Beurtheilungskraft eines Sehers solches erfordern. Kommt denn etwann in andern Stücken das Thema niemals wieder? Werden die andern daraus fließenden Gedanken nur an einem Orte des Stückes angebracht, oder werden sie auch versetzt? möchte man doch wohl sagen, daß es mit andern Arten der Compositionen weit mechanischer zugehe als mit der Fuge. Sich dessen zu überzeugen, braucht man nur auf den Anfang und das Ende der ersten und zweyten Clausel acht zu haben. Nichts destoweniger hält man dieses für schön, und zwar mit Recht. Es sey auch so mechanisch wie es wolle, so gehört Geschmack und Einsicht dazu, um gut mechanisch zu arbeiten.

So viel ist gewiß, daß mehr Nachdenken und Uebung erfordert wird, eine Fuge als ein galantes Handstückgen auszuarbeiten. Wenn es wahr ist, was jener sagt, daß der Geschmack eines Landes, oder einer Stadt, oft von einem Menschen abhänget; daß, wenn man wissen will, was für eine Art von Geschmack in diesem oder jenem Lande herrsche, man nur den Geschmack der Modecomponisten kennen darf, indem die übrigen als so viele Copien davon anzusehen sind, und eine größere oder kleinere Figur bey ihren Landesleuten machen, nachdem sie jenen mehr oder weniger ähnlich kommen: wenn dieses wahr ist, so hat man in der That sehr wenig Einsicht, aber ein desto stärkeres Gedächtniß vonnöthen, um ein galantes Stück zu setzen. Aber was gehört zur Fuge? Hier kann wohl einer dem andern sein Thema stehlen. Aber er muß es selbst können ausarbeiten. Hierzu gehöret Fleiß, Geschmack, Wissenschaft. Es gehet nicht an, aus zehn Fugen die eilfte zu machen. Die enge Nachahmung und Zergliederung lassen ihn nicht zu diesem Vortheile gelangen. Es werfe übrigens nur kein sogenannter galanter Componist dem Contrapunctisten sein aaaa und eeee &c. vor. Es ist ja bekannt, daß keine Arie nach heutigem Geschmacke ohne dieselben schön seyn kann. In der Fuge aber sind dergleichen Dehnungen nöthig, und wird man ihrer, wegen der andern Singstimmen, weit weniger gewahr, als in einer Arie.

Ich komme auf diejenigen, die mit dem Herrn Bürette deswegen den Alten die Harmonie absprechen, um die Vorzüge der neuern Zeiten zu erhöhen. Die Partisanen dieser Meinung scheinen auf die allgemeine menschliche Erfahrung wenig Acht zu haben, und müssen sich einbilden, daß die Natur ehedessen ganz anders gewürket habe, als sie iho thut. Die Harmonie ist unstreitig so alt, als die Musik selbst. Sobald man angefangen hat zu singen, sobald hat auch die Harmonie ihren Anfang genommen. Unmöglich hat Adam die Wiegenlieder der Eve im Einklange mitgesungen. Diese Vermuthung gründet sich auf die Verschiedenheit einer ordentlichen Manns- und Weibesstimme, und brauchet aus keinem Schriftsteller erwiesen zu werden. So wie man aber noch alle Tage höret, daß Leute, die die Musik niemahls erlernen, am Ende eines Abschnitts, sehr oft bald mit der Quinte, bald mit der Terz aushalten, nachdem die Natur ihr Gehör leitet, so ist es auch ohne Widerspruch dem Adam ergangen. Seine Kinder nahmen die Weise der Eltern an; man gieng weiter; man erfand Instrumente und begleitete die Stimme damit. Es ist gar nicht lächerlich zu glauben, daß sie, um nicht allezeit einflängig oder in der Octave zu spielen, die Fälle der Stimme auf dem Instrumente nachgemachet, und sich endlich durchgehends, ausgenommen bey gewissen Gängen, die ihnen die Octave oder Quinte zu erheischen schienen, terzenweise accompagniret haben.

haben. Einer mußte zum wenigsten diesen Versuch zu allererst thun, ob es gleich nicht angedeutet ist, wer derselbe gewesen. Allmählich folgten andere diesem wohlgelungenen Versuche nach. Es breitete sich die gute Art zu singen und zu spielen immer weiter aus. Man fing an, die bisher unbezeichneten Klänge, die einer dem andern vom blossen Hören abgelernt hatte, mit gewissen Nahmen zu belegen, und die Jüngern begunten sich von den ältern und erfahrneren Tonkundigen ordentlich unterweisen zu lassen.

Iho sind die Alten fast im Besitze aller Consonanzen. Die einzige Sexte fehlet ihnen noch. Aber wer wollte ihnen diese absprechen, sobald man ihnen die vorherbenannten Intervallen eingeräumt hat? Waren die Stimmen mit denjenigen Instrumenten, zu welchen sie sangen, allezeit von gleicher Höhe oder Tiefe? So gut sich nun die Terzen bey ihren musikalischen Uebungen zwischen der Stimme und den Instrumenten in Decimen verwandelten, so gut wurden sie auch in einem andern Falle in Sexten verwandelt. Unmöglich konnte den Ohren der Geübtern dieser Umstand entweichen. Sie machten sich denselben zu Nutze; die durch einen ungefähren Zufall ihnen bekannt gewordne Sexte wurde unter ihre ordentliche Consonanzen gebracht. Es ward solche wechselsweise mit der Terz ausgeübet.

Aber, werfen mir hier die Bestreiter der Harmonie der Alten ein, alles dieses sind Vermuthungen.

thungen. Hätten die Alten eine Harmonie ausgeübet, so würden uns ihre Schriftsteller auch die Gesetze derselben hinterlassen haben. Aber in welchem Buche findet man solche aufgezeichnet? Es ist wahr, unter allen dogmatischen Schriften der alten Tonkünstler haben wir kein einziges aufzuweisen, worinnen dieses ausführlich geschehen wäre. Wer weiß aber nicht, wie viele Schriften der Alten verloren gegangen sind? Dasjenige Buch also, das uns von der Harmonie derselben einen Unterricht geben konnte, ist nicht bis auf unsre Zeiten gekommen. Doch dieses ist nur eine Muthmassung. Gut. Die Alten haben die Lehre von ihrer Harmonie durch mündliche Tradition einer auf den andern gebracht. Es werden annoch viele Dinge heutiges Tages in der Musik erfunden und ausgeübet, ehe sie in Lehrbüchern vorgetragen werden. Wenn die aus der Tonleiter abweichenden Vorschläge und andre melodische Zierathen der heutigen Sing- und Spielart bekannt sind, und wer da weiß, daß die übermäßige Quinte zc. schon lange vorher von einigen Tonmeistern gebraucht worden ist, ehe man ihren Gebrauch in den Lehrbüchern erlaubt oder vorgetragen hat, wird mir leicht Recht geben. Es werden nemlich viele Sachen durch einen mündlichen Unterricht fortgepflanzt, ehe es schriftlich geschieht. Aristoxenus führet so gleich im Eingange seines Buches sehr viele Materien an, die er zuerst abhandelt, und keiner vor ihm abgehandelt hat;

(de

(de hisce vero nemo unquam vel minimum diipicere coepit. Itaque primis nobis omnia hic recensita pertractare incumbit; nach Meiboms Uebersetzung) Aber wie viel hat er annoch ausgelassen? Man findet, daß zur Zeit, als der Generalbaß vom Viadana erfunden worden, man bey weitem nicht so viel als ich von diesem Theile der Musik geschrieben hat. Ist deswegen etwann nicht die Flöte von den Griechen ausgeübet worden, weil uns keiner von den Ausübern derselben eine Anweisung dazu hinterlassen hat?

Wenn es wahr ist, welches aber noch nicht erwiesen, daß von keinem alten Tonkünstler jemahls die Art der Harmonie seiner Zeit abgehandelt worden ist: so folget, meines Erachtens, nichts weiter hieraus, als daß die Gesetze derselben noch nicht völlig bey ihnen bestimmt gewesen seyn müssen, und daß sie deswegen Bedenken getragen, diesen Punct zu berühren, so wie es noch heute alle Tage geschieht, da sich mancher Tonlehrer scheuet, diese oder jene Meinung schriftlich abzuhandeln, bevor er sie von allen übrigen Tonmeistern genehmigt siehet. Es ist aber auch gewiß, daß das System der Harmonie bey den Alten noch nicht völlig eingerichtet gewesen, und seine Form erst in den mittlern Zeiten bekommen hat.

Allein, was behelfe ich mich mit blossen Muthmassungen? Beobachten denn die Tonkünstler des Alterthums ein so gar tiefes Still-

schwei-

gen in dem Punct der Harmonie? Nichts weniger als dieses. Nur ist zu wissen, daß sie sich des Wortes Harmonie selten in dem neuern Verstande bedienen, und folglich dasjenige, was wir heutiges Tages damit andeuten, ich meine eine Verbindung der Töne unter sich, oder die Vielstimmigkeit, darunter nicht allezeit verstehen. Wie nennen sie also dasjenige, was wir heutiges Tages Harmonie nennen? Eigentlich haben sie kein einziges Wort; wohl aber nennen sie das, was wir eine consonirende Harmonie nennen, eine Antiphonie. Mein Zeuge ist Pfellus, welcher in seiner Anleitung zur Musik, die man in dem III. Bande 2. St. der musikal. Bibliothek des Herrn Hofraths Mizler deutsch lesen kann, das von dem Hrn. Abt Stratguier durch Mißklang oder Dissonanz sehr übel übersezte antiphonum dem paraphono entgegen stellt, und also beschreibt: daß es darinnen bestehe, wenn zwey consonirende Töne zu gleicher Zeit gebraucht werden. Durch Paraphonon aber versteht er zwey zu verschiedenen Zeiten, d. i. hintereinander gebrauchte consonirende Töne, das ist, eine consonirende Fortschreitung in der Melodie, z. E. wenn man von c zu g oder von g zu c gehet. Antiphonon heißt sonst gegen einander lautend; Paraphonon, neben einander lautend.

Wollte man izzo an dem Gebrauche der Antiphonie bey den Alten zweifeln, so müßte man auch

auch den Gebrauch der Paraphonie in Zweifel ziehen. So lächerlich das letzte seyn würde, so lächerlich wäre unstreitig auch das erste. Wäre die Antiphonie nicht im Gebrauche gewesen, so müßte es ja Psellus durch einen Zusatz bemerkt haben. Was bewog ihn, zwischen diesen beiden Stücken, einen so genauen Unterscheid zu machen?

Um zu wissen, was die Alten mit dem Worte Consonanz für einen Begriff verknüpft, wollen wir den Nikomachus in seiner Anleitung zur Harmonik sprechen hören. Nachdem derselbe die Einklänge durch solche Töne beschrieben, die weder in der Höhe noch der Tiefe von einander unterschieden sind, so erklärt er die Consonanzen durch Töne von verschiedener Größe, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt untereinander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen. Dissonanzen aber, füget er hinzu, nennet man diejenigen Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, gleichsam gespalten und sich nicht untereinander zu vermischen scheinen. (*)

Auf

(*) *Soni sunt consoni, qui diuersi magnitudine existentes, una pulsati, aut quomodocunque aliter sonantes, inter se ita commiscuntur, vt, quae ex ipsis est, vnus formae vox euadat, & quasi vna; dissoni vero, cum distissa quodommodo & impermuta ex ambobus vox auditur.*

Auf eben diese Art und nicht anders erklären alle übrige griechische Scribenten, keinen ausgenommen, die Con- und Dissonanzen, wie ein jeder nachzuschlagen, und sich davon zu überzeugen die Gelegenheit hat. Ich will nur bloß den Gaudentius annoch anführen, welcher folgendergestalt hievon schreibt: *Consoni sunt, quibus simul percussis aut tibia modulatis, semper cantus grauioris ad acutum, & acutioris ad grauitatem idem existit, cum veluti mistio in prolatione duorum sonorum ac quasi unitas adparet. Dissoni sunt, quibus simul percussis aut tibia modulatis, nulla pars cantus grauioris eadem esse adparet cum acuto, aut acutioris cum graui; aut quando nullam inter se mixtionem ostentunt, si simul proferantur.*

Also haben die Alten nicht allein consonirende, sondern auch dissonirende Harmonien gehabt? Allerdings, nur mit dem Unterscheide, daß sie verschiedene Intervallen für dissonirend gehalten, die wir heutiges Tages für consonirend erkennen, und umgekehrt. So setzten sie nemlich die Terzen und Sexten (*) unter die Dissonanzen, und
die

(*) Dieser Irthum hat aus der falschen Berechnung der Töne der alten musikalischen Meßkünstler seinen Ursprung genommen, und verschiedene für das Ansehen der Alten eingenommene Tongelehrten im sechzehnten Jahrhundert haben annoch solchen geheget. So schreibt z. E. Jaber Stapulensis: „Wenn die beyden Terzen gleich das Gehör ungemein vergnügen,

die Quarte, die, nach dem heutigen guten Gebrauch, nur in gewissen Fällen, als consonirend betrachtet werden kann, und in allen übrigen, unter dem Nahmen Undecime dissoniret, sahen sie schlechterdings als eine Consonanz an (*).
Da

so sind sie dennoch deswegen für keine Consonanzen zu halten. , Ja unter den practischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem Orlando Lasso die Terz am Schlusse eines Stückes zu gebrauchen, unterstanden. Der erste theoretische Musicus, der die Terzen und Sexten zu den Consonanzen gezählet, ist, nach dem Berichte Prinzens, Glareanus, der, weil die Practici diesen Intervallen, wiewohl unwissend, die rechte Proportion gaben, und sie daher dem Gehör angenehm machten, denenselben beyfiel, ungeachtet er die rechte Ursache nicht wuste., indem Zarlino solche zuerst entdeckt und gewiesen hat. So wie es die Musici zu den Zeiten Glareans gemacht haben, so haben es auch die zu den Zeiten der alten griechischen Tonmesser gemacht. Diese drückten das Verhältniß der großen Terz durch 64: 81 aus. Die Practici spielten sie wie 4: 5. Und eine ähnliche Verwandniß hat es mit den übrigen Consonanzen, welche sie für Dissonanzen ansehen. Daß gesunde Gehör leitete sie; der Zirkel verführte sie.

(*) Wenn die practischen Tonkünstler der Alten sich nach ihren Theoreticis gerichtet, und die Quarte ohne allen Unterscheid als eine Consonanz ausgeübet haben, so haben sie ohne Widerspruch gefehlet. Haben sie aber nach heutiger Art solche ausgeübet, so müssen sie die Regeln der Auflösung verstanden haben. Hievon aber findet sich kein Wort in ihren Büchern. Man muß also entweder bey der ersten Meinung bleiben, nemlich, daß sie sie fehlerhaft

Da hier wiederum alle alte Scribenten übereinstimmen: So will ich nur den einzigen Euclides anführen, welcher hievon also schreibt: *Consona sunt diatessaron, diapente, diapason & similia*; das heißt: Consonanzen sind: die Quarte, Quinte, Octave. Durch *similia* oder ähnliche Töne werden gemeinet: *diapason & diatessaron*, oder die Undecime; *diapason & diapente* oder die Duodecime; *Disdiapason* oder die Decima Quinta. *Dissona vero, quae diatessaron consonantia sunt minora, quaeque inter consona interponuntur omnia*; das heißt: Dissonanzen sind alle Töne, die kleiner sind als die Quarte, und alle übrigen zwischen den Consonanzen enthaltene Töne, folglich die Secunde, Terz, Sexte und Septime.

„Über

ausgeübet haben, welches leicht wahr seyn kann, weil es noch heutiges Tages von einigen Tonkünstlern geschieht, oder man muß glauben, daß, so wie sie die Terzen und Sexten als Consonanzen gebraucht haben, wenn sie gleich die Theoretici für dissonirend hielten, daß, sage ich, sie auf eine ähnliche Art, unwissend ohne Regeln und durchs gesunde Gehör geleitet, die Quarte nach der rechten harmonischen Art gehandhabet haben, wenn sie die Mathematiker gleich mit andern Ohren ansahen, oder mit andern Augen anhörten. Aus dem ersten Falle ist klar, daß ihre Harmonie bey weitem nicht so rein als die unsrige gewesen ist, aus dem andern, daß ihr Lehrgebäude noch nicht die Vollkommenheit des heutigen gehabt hat. Wendes aber ist gewiß.

„Über, wenn es wahr ist, daß sich die Alten der Terz- und Sextenharmonien bedienet haben, so haben sie sich auch unstreitig der Septimen und davon abstammenden Harmonien bedienet, weil sie ja die Terzen und Septimen ic. in eine Classe bringen.“ Mein, der Septimen und der davon abstammenden Accorde haben sie sich schlechterdings nicht bedienet. Hier gilt das Schweigen der alten musikalischen Schriftsteller. Sie würden nemlich nicht ermangelt haben, uns die Vorbereitung und Auflösung dieser Harmonien anzuzeigen, wenn sie selbige ausgeübet hätten. Man brauchet hiezu kein ander Zeugniß, als des Euclides und Pselli, wovon der erste die Dissonanzen durch solche Töne beschreibt, die sich einander nicht vermischen, das ist, nicht zusammen gebrauchen lassen, und welche das Ohr auf eine raube Art verletzen. (*Dissonantia est in duobus sonis mixtionis fuga, qui, cum misceri recusent, asperitate quadam aures laedunt.*) Psellus beschreibt die Dissonanz durch einen solchen Ton, der gänzlich zur Harmonie ungeschickt sey, (*προς ἀρμονίαν ἄκ ἐὺχρηστος*). Daß mit dem Worte Harmonie allhier keine Melodie angezeigt werde, ist daraus klar, weil die Alten sonst in lauter sprinzenden Gängen, und niemahls schritt- oder stufenweise fortgegangen seyn müßten, welches lächerlich wäre. Es werden aber auch keine Terzen und Sexten allhier gemeinet, weil solche bekanntermassen dem Gehöre

sehr angenehm und folglich zur Harmonie sehr geschickt sind. Hätte er aber sein Absehen darauf gehabt, so wäre es gleichwohl damit nicht anders beschaffen, als wenn heutiges Tages ein Theoreticus lehren wollte: Die übermäßige Secunde taugte nicht zur Harmonie, während Zeit sie gleichwohl von allen Practicis mit Vortheil ausgeübet würde. Es bewiese also wider den Gebrauch der Terz und Sexte bey den Alten nichts, als welchen ihnen Burette selbst niemahls abgesprochen hat. Doch ich will noch einen andern Auctorem anführen. Es ist derselbe Gaudentius, der die Terz unter die paraphonischen Intervallen, die paraphonischen Töne aber unter die *sonos concinnos*, d. i. die schicklichen Töne rechnet. Hier ist der Ort: Ex concinnis sonis alii sunt vnisoni, alii consoni, alii paraphoni. — — Paraphoni autem sunt, qui medii inter consonum & dissonum, in mistione consoni, adparent; d. i. paraphonische Töne sind diejenigen, die in der Vermischung einer Consonanz, (das ist, wenn sie zwischen der Octave und der Quinte stehen,) zwischen einer Consonanz und Dissonanz das Mittel halten; vti in tonis videtur, a parypate meson vsque ad paramesen; d. i. wie man aus den zwischen der *Parypate meson* und der *paramese* gelegnen Tönen sehen kann. Wer sind diese Töne anders als die Terzen f—a; und g—h? Ich finde allhier keiner andern Erklärung

zung vonnöthen, ob sich gleich Gaudentius etwas dunkel ausgedrückt hat, welches vielleicht deswegen geschehen, um es nicht mit den andern Theoreticis zu verderben. Wenn Gaudentius übrigens das Wort *paraphonum* allhier in einem andern Verstande gebraucht hat, als dort bey Psellus geschah, so ist dieses bey den Alten nichts neues, und ist es eben, wie mit dem Worte Harmonie bey ihnen, damit beschaffen.

Es wollen zwar einige aus folgender Stelle des Horaz:

Ut gratas inter mentas *symphonia discors*
Offendit: —

Sic animis natum inuentumque poema iuuandis
Si paullum a summo discessit, vergit ad imum.

beweisen, daß die Alten sich der Dissonanzen bedienen. Aber diese Erklärung ist unrichtig. Der ganze Zusammenhang, und die übrigen Vergleichenungen geben es zur Gnüge, daß von einer verstimmtten, oder deutlicher, von einer mit übelgestimmten Instrumenten gemachten Musik, die Rede ist. Einen stärkern Beweis für die Dissonanzen könnte man aus dem 83. Briefe des Seneca nehmen, allwo er schreibt: *ad musicam transeo; doces me, quomodo inter se acutae ac graues voces consonent; quomodo neruorum disparem reddentium sonum fiat concordia; d. i. ich komme auf die Musik; du lehrest mich, wie die höhern und tiefern Töne zusammen klingen, und was es mit der Ueber-*

einstimmung zweyer Sayten, die einen verschiednen Klang haben, für eine Beschaffenheit habe. Sollten hier nicht einige in die Versuchung gerathen, den letzten Absatz folgender gestalt zu übersetzen: und wie die dissonirenden Sayten wieder zu consonirenden werden, d. i. wie sie aufgelöset werden. Allein es hat es mit diesen *neruis disparibus reddentibus sonum* keine andere Bewandniß, als mit dem *αντιφωνον* des Plato (*), welches oben von dem Psellus erklärt worden.

Wir sehen also die vermeinten Gründe für die Dissonanzen der Alten bey Seite, um nur aus einigen Schriftstellern annoch einige Beweise

(*) In der im II. Bande 1. St. IV. Art. der Beiträge aus dem Macrobius angeführten Stelle: *fit concinua ex dissonis*, bedeutet das *dissonum* ebenfals nichts anders als das, was Plato durch *antiphonum* saget. Mir fällt bey dieser Gelegenheit die Aufgabe des gelehrten Herrn Priors Spieß ein: ob es möglich sey, eine große und kleine Terz, eine große und kleine Septe, eine große Decime, und eine Quarte und Quinte zur Uebereinstimmung zu bringen, und welche mit folgendem aus den ersten sechs harmonischen Zahlen entstehenden Satz aufgelöset wird;

—
e
—
c
g
e
c

C : c

Der Alten beschaffen gewesen 2c. 311

weise für die Harmonie, aber consonirende Harmonie der Alten anzuführen. So schreibt z. E. Plato an einem gewissen Orte: *Concentus est ordo, qui in voce acuta & graui simul contemperatis adparet*, d. i. Die Harmonie besteht darinnen, daß man einen hohen und tiefen Ton zusammen hören läßt. Cicero schreibt in dem 1 Buche der Tuscul. Fragen: *Harmoniam autem ex interuallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit plures*. Ist etwann allhier die Melodie gemeint? Es ist nicht glaublich. Gehört nicht Mühe und eine Esteinische Metaphysik dazu, diesen klaren und deutlichen Worten angesehner und bewährter Scribenten, Worten, die nichts weniger als verfälscht, verstümmelt, untergeschoben oder streithaft sind, Worten, womit die dogmatischen Scribenten der Musik vollkommen übereinkommen, einen andern Verstand anzudrehen?

Wir haben annoch die Meinung derjenigen zu berühren, welche behaupten wollen, daß die Alten die Harmonie schon völlig nach unsrer Art ausgeübet haben. Da wir aber genungsam be-

E 4

wie

C : c	=	2	:	1	Octave.
C : E	=	5	:	4	große Terz.
E : G	=	6	:	5	kleine Terz.
G : c	=	4	:	3	Quarte.
c ; E	=	8	;	5	kleine Sexte.
e : G	=	3	:	5	große Sexte.
e : C	=	5	:	2	große Decime.
C : G	=	3	:	2	Quinte.

wiesen, daß sie den Gebrauch der Dissonanzen nicht gekennet, so ist die Meinung dieser Personen bereits zum Theile dadurch widerleget worden. Aber die Alten haben nicht einmahl den obligaten consonirenden vierstimmigen Satz gehabt. Hätten sie denselben gehabt, so hätte Macrobius Unrecht, daß er in der Beschreibung des Concerts der Alten, von nicht mehr als 3. Stimmen spricht, von der höhern, mittlern und tiefern, und alle Scribenten der mittlern Zeit hätten Unrecht, daß sie dem Dunstan die Erfindung der vier Hauptstimmen, wovon bey den Alten kein Wort befindlich ist, zueignen. Vincenzo Galilei setzet in seinem dialogo della musica antica e moderna, die Erfindung des obligaten Satzes nicht einmahl bis auf die Zeiten des Dunstans, welcher im zehnten Jahrhundert Christi lebte, zurück, wenn er sich folgendergestalt hierüber erkläret: *Certa cosa è per quello che hò potuto raccorne da diverse parti, che la maniera di cantare oggi tante arie insieme, non è più di cento cinquanta anni. che l'è in uso.* Es war aber ums Jahr 1581. als Galilei dieses schrieb, und also wäre nach ihm der obligate Satz erst erwannt ums Jahr 1430. erfunden worden. Allein man muß bedenken, daß er allhier ohne Zweifel von den mit eilf und zwölf, ja zwanzig bis dreißig obligaten zu seiner Zeit gesetzten Motetten redet, und diese starke vollstimmige Setzart hat allerdings erst im funfzehnten Jahrhundert ihren Anfang genommen, nachdem

der

der ordentliche aus Con- und Dissonanzen bestehende vierstimmige Satz schon lange vor dieser Zeit bekannt geworden war.

So lange nun die Scribenten mittlerer Zeit, die dem Dunstan die Erfindung hiervon zueignen, nicht widerlegt sind, so lange kann man gewiß sehn, daß der obligate Satz vor ihm nicht ausgeübt worden ist. Hätten ihn die alten Griechen gehabt, so wäre es ihnen nicht einmal möglich gewesen, ihn bequem aufzuschreiben oder zu notiren. Da sie sich zur Bezeichnung eines einzigen Tons allezeit zweyer neben oder übereinander gesetzten Buchstaben bedienten; so mußten sie entweder acht Buchstaben gebrauchen, einen vierstimmigen Satz anzuzeigen, oder sie mußten ihre Figuren verkürzen. Von dieser verkürzten Art zu schreiben aber wußten sie kein Wort, und das erste war viel zu unbequem, als daß man darnach vielstimmig spielen konnte. Man könnte hier zur Noth einwenden, daß diese Unbequemlichkeit nur die Partitur des Componisten betroffen hätte, und daß die Spieler ja nicht mehr als einer Stimme gebrauchen. Wie aber, wenn der Spieler sich zu seinem Gesange accompagnirte? Zwey Stimmen erforderten ja hier schon vier Buchstaben, u. s. w. Der Einwurf ist also wenig erheblich, weil alles übrige wider die obligate Harmonie der Alten streitet. Wie soll man sich denn also die Gekart derselben vorstellen? Ohne Zweifel nicht anders als so, daß sie solche auf eine gar freye Art ausgeübet,

geübet, daß sie nur meistens zweystimmig componirt, und die dritte Stimme nur hin und wieder, und nur meist bey Schlüssen und Absätzen hinzugefügt haben. Zweystimmig nenne ich ihren Satz, wenn sie mit dem Einklange, der Octave, Quinte, Terz und Sexte wechselseitig gegen die Stimme oder gegen ein ander Instrument modulirten; Dreystimmig, wenn sie die Töne dergestalt unter einander verbanden, daß, nach unsrer Art zu reden, entweder der harmonische Dreyklang oder einer von den beyden davon abstammenden Accorden zum Vorschein kam.

Dieses ist alles, was sich in Ansehung der Harmonie zum Vortheile der alten Griechen darthun läßet, und man muß dem berühmten englischen Bischöfe Dunstan, und also den mittlern Zeiten und zwar dem zehnten Jahrhundert, die Ehre lassen, den Gebrauch der Dissonanzen, und vermittelst derselben den ungleichen Contrapunct, und also den ordentlichen obligaten mit Con- und Dissonanzen vermischten, und aus gebundenen, durchgehenden und Wechselnoten bestehenden Satz erfunden zu haben (*). Von dieser Zeit,
das

(*) Da einige Auctores den Psellus, dessen oben wider den Gebrauch der Dissonanzen bey den Alten gedacht worden, ins eilfte Jahrhundert setzen: So scheint es, weil doch die Harmonie schon im zehnten Sæculo bereichert und also schon zur Vollständigkeit gediehen war, daß die Meinung derjenigen wahrscheinlicher ist, die diesen Auctorem ins neunte Jahrhundert setzen, oder die neuen Entdeckungen im Reiche

das ist, von dem zehnten Jahrhundert fänget also ein neuer Zeitpunkt in der Musik an, und die darinnen gemachte glückliche Entdeckung ward durch die beyden Reformatores der Kunst, den Guido Aretinus, und den Johannes de Muris der Welt nicht wenig erleichtert. Guido lebte in dem eilften Jahrhundert, und war Musikdirector zu Pomposa in Italien, und verbesserte nicht allein das Linien-system, wie schon oben gesagt worden, sondern erweiterte auch den Umfang der polyplectrischen Instrumente, und reisete allenthalben herum, um die von ihm annoch verbesserte Dunstansche Methode in der Musik bekannter zu machen. Zu der von ihm erfundenen, und aus den sechs Syllben: Ut, re, mi, fa, sol, la, bestehenden Gamme, wurde in dem sechzehnten Jahrhundert, zur Erleichterung der Solmisation von dem Erycius Duesteanus, einem so großen Gelehrten als Tonkünstler, eine siebente Syllbe, Mähmens bi, hinzugefüget, welche aber nach der Zeit, nemlich im verwichenen siebenzehnten Sæculo, etwann ums Jahr 1676. von einem gewissen Sangmeister

Zeiche der schönen Künste müssen damahls nicht so geschwinde als igo bekannt geworden seyn, welches von wegen des großen Raums zwischen Constantinopel, wo sich Psellus aufhielt, und zwischen Canterborn, wo Dunstan blühete, bey damahligen Zeiten, ungeachtet die Wissenschaften annoch damahls zu Constantinopel ausgeübet wurden, leicht möglich ist.

ster zu Paris, Namens Metrü, in si verwandelt worden ist. Johannes de Muris (Jean des Murs) war ein Doctor der Sorbonne und Domherr zu Paris, lebte im vierzehnten Jahrhundert, und erfand die Noten, wie oben bereits gesagt worden.

Die ersten Tonmeister, die sich in dem mehrstimmigen Saze hervorthaten, waren unter andern Wilhelm Dufay, Caron, Conrad, Binchois, und Blisnoe, meistens lauter Franzosen, und diese verdienten Männer waren es, die die doppelten Contrapuncte und Fugen erfanden, und den Gebrauch von der harmonischen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen durch Gesetze einzuschränken anfangen, und die Dunstan-Aretinische Methode also verbesserten. Doch aller Bemühungen dieser braven Tonkünstler ungeachtet, kam es mit dem Gebrauche der Harmonie noch nicht zur Vollkommenheit. Dieses Glück war dem funfzehnten Jahrhundert, und zwar Slandern vorbehalten. Hier sind die berühmtesten Practici dieses Landes:

1) Jacobus Obrecht, ein Mann, der nach Glareans Bericht, soviel Feuer und Erfindungskraft besaß, daß er nicht mehr als eine Nacht brauchte, die vortreflichste Messe zu componiren.

2) Johannes Ockenheim, der Bach seiner Zeit, und welcher sich nicht allein in allerley Arten vor Sutzen hervorthat, sondern auch zugleich

gleich sehr viestimmig setzte, und Motetten von zwanzig, dreißig und mehreren Stimmen componirte.

3) Josien Desprez, (Josquinius oder Jodocus Pratensis) anfänglich Musikdirector zu Cambrai, und hernach Capellmeister bey Ludwig dem XII. Könige von Frankreich, welcher ihm eines Tages, wegen eines von ihm aufgeführten und von dem Hofe mit besondrem Beyfalle aufgenommen Kirchenstückes eine Präbende versprach. Als aber des Königs Versprechen ins Stecken gerieth: so componirte Josien ein Motet über die Worte: *Memor esto verbi tui*. Der König mochte nicht sogleich die Absicht des Capellmeisters errathen. Dieses bewog denselben ein zweytes Stück, und zwar über die Worte: *Portio mea non est in terra viventium*, aufzuführen. Der König merkte endlich, wo Josien hinauswollte, und beschenkte ihn mit der versprochenen Präbende, worauf derselbe ein drittes Motett über die Worte setzte: *Bonitatem fecisti cum seruo tuo*. Die Kenner aber wollen bemerkt haben, daß Josien sein Verlangen besser, als seine Dankbarkeit ausgedrückt habe. Man hat sonst von dem Josien gesagt: daß er ein Meister der Noten wäre, daß er damit machte, was er wollte, und daß andre damit machten, was sie könnten. Seines vortreflichen Genies und seiner großen Einsichten ungeachtet pflegte er sich mit seinen Compositionen nicht zu übereilen, sondern sahe sie immer von
Zeit

Zeit zu Zeit durch, und machte sie erst nach etlichen Jahren gemein.

Diese drey Männer, alle aus Flandern gebürtig, und die im funfzehnten Jahrhundert blüheten, waren es besonders, durch welche die Harmonie und mit der die Kunst der Fuge empor kam. Die Franzosen waren nicht die letzten, die ihren Nachbarn nachzweifern suchten. Aber erst im sechzehnten Jahrhundert wurden die Italiäner rege, welche doch gleichwohl ihren Vorgängern mit so großen Schritten nachfolgten, daß sie sie nicht nur bald wieder einholten, sondern auch von der Zeit an bis in die ersten zwanzig Jahre des ihigen Jahrhunderts alle andere Nationen in Ansehung der Menge vortrefflicher Harmonisten übertroffen haben. Die Deutschen fiengen fast um gleiche Zeit mit den Italiänern an, sich durch berühmte Künstler zu zeigen. Die andere Nationen haben sich später eingefunden. Hier sind die berühmtesten Harmonisten aus dem

XVI. Jahrhundert.

1) Francois Mouton, ein Franzose, und Schüler des Josien Desprey. 2) Adriano Willart (Vuillarte) aus Brügge in Flandern, ein Schüler von Mouton, und Capellmeister der Republick zu Venedig. Er that unter der Regierung Pabsts Leo des X. eine Reise nach Rom, allwo eines Tages in der Päpstlichen Capelle ein vortreffliches Motet über die Worte: Verbum bonum & suave, mit vie-

lem

lein Beyfall abgesungen ward, und welches man für Josiens Arbeit hielte. Als Willart sich aber als Verfasser dazu angegeben hatte, so wollten die Musici, und zwar, wie Jarlino sagt, entweder aus Bosheit oder Unwissenheit, dieses Stück nicht mehr aufführen. 3) Gioseffo Jarlino, aus Chioggia in Italien, Schüler von Willart, und Capellmeister bey der Republic zu Venedig. Er ist nicht der erste, der die Regeln der Fuge und des Contrapuncts öffentlich in Schriften gelehrt hat; er ist aber unstreitig der erste, der es zuerst auf eine gute Art öffentlich gethan hat in seinen Istitutioni harmoniche. (4) Costanza Porta, aus Cremona. (5) Andrea Gabriele aus Venedig. (6) Pater Artusi. (7) Gio. Maria Nannino. (8) Cipriano Rore. (9) Jacques de Wert. (10) Orlando de Lasso. (11) Pierre de la Rue, (Petrus Platenfis). (12) Jacques Arcadet, Schüler von Josien. (13) Alexander Utendal. (14) Johann Knefel. (15) Ludewig Senfel (Senfli). (16) Serdinand de las Infantas. (17) Ammon Blasius. (18) Ottavio Variola. (19) Anibal Patavinus. (20) Orazio Columbani. (21) Jacob Hänel, sonst Gallus. (22) Pietro Pontio. (23) Michel Vartoti, (24) Orazio Vecchi. (25) Severin Cornet. (26) Nicolaus Gomberti, Schüler von Josien. (27) Johann Leo Hasler. (28) Jacques Pair. (29) Gio. Battista Pinelli.

Pinelli. (30) Gio. Maria Rossi. (31) Antonio Scandelli. (32) Christoph Morazlis. (33) Nicol. Rost 2c. 2c. Man kann von allen diesen Männern wie auch von den folgenden das Walthersche Lexicon nachschlagen, um mehrere Nachricht davon zu haben.

XVII. Jahrhundert.

(1) Camillo Angleria. (2) Ludov. Viadana, der Erfinder des Generalbasses. (3) Alessandro Milleville. (4) Ercole Pasquino. (5) Girolamo Frescobaldi. (6) Teodoro Casati. (7) Luigi Battiferri. (8) Leandro Galerano. (9) Giovanni Palatini. (10) Pier Francesco Valentini. (11) Romano Micheli. (12) Athanasius Kircher. (13) Joh. Andr. Herbst. (14) Johann Jacob Froberger. (15) Joh. Caspar Kerl. (16) Joh Rosenmüller. (17) Claudin der jüngere. (18) Le Begue. (19) Jean Henri d'Anglebert. (20) Andreas Hammerschmidt. (21) Angelo Berardi. (22) Lorenzo Perna. (23) Francisco Podio. (24) Gianetto Palestina (insgemein Prenerstini). (25) Giov. Franc. Capello. (26) Fr. Immanuel Cardoso. (27) Joh. Baptist Lully, der Schöpfer des Franzos. Geschmacks. (28) Andr. Sinold. (29) Vincentio Gallo. (30) Johann Klemme. (31) Giov Paolo Cina. (32) Casparo Villani. (33) Jean de Cousu. (34) Giovanni Croce. (35) Giacomo Carissimi. (36) Paoli Lorenzani. (37)

(37) Orazio Benevoli. (38) Giovanni Legrenzi. (39) Job. Wolg. (40) Tarquinio Merula. (41) Claudio Monteverde. (42) Gio. Antonio Rigatti. (43) Francesco Turini. (44) Johann Stadelmeyer. (45) Giovanni Rovetta. (46) Antonio Sazvetta. (47) Marco Scacchi. (48) Bernard Klingenstein. (49) Giuseppe Scarani. (50) Benedetto Palavicino. (51) Abbadini. (52) Agost. Agazzario. (53) Stefano Bernardi. (54) Christoph Bernard. (55) Gius. Anton. Bernabei. (56) Giov. Baptist Bassani. (57) Constanzo Antegnati ꝛc. ꝛc.

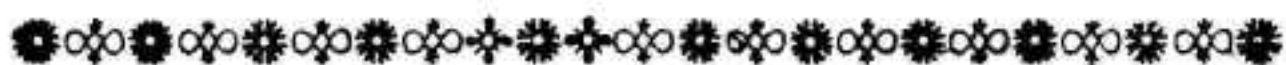
XVIII. Jahrhundert.

(1) Johann Baptist Samber. (2) Marc Antoine Charpentier. (3) Henri Desmarests. (4) Andr. Campra. (5) Michel Richard de la Lande. (6) L'Alouette. (7) Madin. (8) Alessandro Scarlatti. Dieterich Buntehude. (10) Georg Muffat und Gottlieb Muffat. (11) Joh. Gottfried Walther. (12) Bononcini. (13) Joh. Theil. (14) Joh. Krieger. (15) Joh. Casp. Ferdin. Fischer. (16) Joh. Christoph Schmidt, Capellm. zu Dresden. (17) Arcangelo Corelli. (18) Franc. Mar. Veracini. (19) Zachar. Tevo. (20) Franc. Xaver. Anton Murschauser. (21) Giov. Mar. Casini. (22) Joh. Heinr. Buttstett. (23) Joh. Zelenka. (24) Festing. (25) Pꝛ
 II. Band. 4. Stück. M busch.

büsch. (26) Pascal Colasse. (27) Anton. Lotti. (28) de Brossard. (29) Abt Bernier. (30) Joh. Kuhnau. (31) Joh. Pachelbel. (32) Albinoni. (33) Johann Joseph Sux. (34) Franc. Conti. (35) Anton. Caldara. (36) Joh. David Heinichen. (37) Gottfr. Heinr. Stölzel. (38) Johann Boivin. (39) Franc. Dandrieu. (40) Johann Sebastian Bach. 2c. 2c.

Von den noch lebenden berühmten Contrapunctisten auf eine andere Zeit.

Musa laude dignum virum vetat mori. Hor.



II.

Herrn Mag. Nicol. Brelins Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicimbel sehr zu statten kommen könne.

(aus den Schwedischen Abhandlungen.)

Die Tangenten, welche die Saiten der Clavicimbel und anderer dergleichen Saitenspiele rege machen, sind bisher alle mit losen Zungen, worein man Rabensfedern gesetzt, verfertigt worden, welche aber von keiner Dauer sind, sondern immer wieder eben gemacht und zugerichtet, wo sie aber gänzlich abgenuzet, mit neuen wieder verwechselt werden müssen. Nach einer reifen Ueberlegung und vielen gemachten Proben aber habe ich ein Mittel gefunden, wie man

man

man solche Tangenten so einrichten könne, daß sie von einer beständigen und unveränderlichen Dauer bleiben, wenn man nemlich Schlagfedern aus Knochen oder einer andern dichten Materie, anstatt der Rabenfedern, verfertigte, und dieselben durchbohrete, daß sie in den Tangenten wie in einer Achse hängen blieben, zugleich aber mittelst einer darinn befindlichen Rollfeder getrieben würden, und nach starken oder gelinderen Schlägen sich auf- oder niederwärts drücken ließen. Durch dergleichen neue Tangenten, zumal, wenn dieselben, was die Rollfedern betrifft, gehörig gemacht worden, bekommen die Clavicimbel einen so vollkommenen und angenehmen Klang, als die bisher gewöhnlichen; und sie haben den Nutzen, daß sie keiner täglichen Ausbesserung bedürfen, sondern, wie erwähnt worden, von einer gleichbeständigen Dauer sind. Die Probe davon findet man bey der Akademie.

Außer diesem ist auch ein neuer Versuch von Clavieren von mir eingegeben worden, wodurch ich gezeigt, wie derselben angenehmer Klang vermehret werden könne, und zwar folgendergestalt. Keine Saite muß auf dem Holze des Steges selbst ruhen, sondern an einem kleinen messingenen oder eisernen Stifte befestigt seyn, welcher, zu Festhaltung der Saite, eingekerbet seyn muß. Dieses kann unmöglich schnarren oder einen unangenehmen Laut von sich geben, wenn nur die Kerbe mit einer dreneckigten Feile so eingeschnitten ist, daß die Saiten an beyden

Seiten fest halten. Die Saiten müssen, von der feinsten an zu rechnen, wenigstens über das halbe Clavier, einen doppelten Raum oder Ausmessung haben, der doppelte Octaven ausmacht, so, daß dieselben sich über zween Stege erstrecken, und sowohl am hinteren, als am vorderen Theile des vordersten Steges, der den Stiften entgegen stehet, einen gleichen Laut von sich geben. Solchergestalt wird der Mislaut in einen angenehmen Wohlklang verändert, wenn die hintere Saite von gleicher Länge einen Wiederhall des rechten Tones vorne an dem Stege giebt, welches alles nach den Gesetzen der Natur seinen festen Grund hat, wie aus der gleichgeschwinden Bewegung der Schwangruthen von gleicher Länge, und der Beschaffenheit des Schwunges in der Luft abzunehmen ist, da nemlich die eine Saite ihre zitternde Bewegung einer andern Saite, die von gleicher Länge und Ausspannung ist, mittheilet. Die Saiten müssen unter sich ihren Lauf, von dem einen Ende zu dem andern, in gerader Linie fortsetzen. Der Steg wird nicht dicker, als etwa einen fünften Theil eines Decimalzollens, jedoch einen guten Zoll hoch gemacht, und kann leicht zu einer solchen Form oder Einrichtung, als die Mensuren erfordern, gebeuet werden. Je weniger Holz an dem Stege ist, je stärker wird der Klang. Der hintere Steg wird so niedrig gemacht, als der Raum zwischen dem Boden und den Saiten erfordert.

Gedan-



III.

Gedanken über Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden. (*)

Mein Herr,

Ich nehme mir die Freiheit, ihnen einige bey müßigen Stunden von mir entworfene Gedanken über des Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden zuzuschicken, mit Bitte, solche gelegentlich der Welt vermittelst ihrer Beyträge zur Beurtheilung vorzulegen. Soll-

V 3

ten

(*) Der vollständige Titel dieses sehr sauber gedruckten Werks ist: Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Auctoren, nebst einem hierauf gebaueten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittelsaccorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten, die man begehret, gelangen kann, und der hierauf gegründeten Kunst zu präcludiren, wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen, daß also durch diese neue und leichte Anleitung, zugleich auch zur Composition unmittelbar der Weg gebahnet wird von Johann Friedrich Daube, Hochfürstl. Württembergischen Kammermusicus. Leipzig 1756. Verlegt Johann Benjamin André, Buchhändler in Frankfurt am Mayn.

(Sollte es dem Herrn Daube gefallen, vermittelst dieser Beyträge dem Herrn D. Gemmel zu antworten, so versichert man denselben, daß man seine Antwort mit Vergnügen einrücken wird. M.)

ten solche etwann von dem Herrn Daube beantwortet werden, und ihnen diese Antwort ehe als mir in die Hände gerathen: so bitte ich mir die Gewogenheit von Ihnen aus, dem Publico und mir nur solche durch eben diesen Weg bekannt zu machen. Da es mir bloß um die Wahrheit zu thun ist, und ich für die Person des Herrn Daube, den ich nicht kenne, alle mögliche Hochachtung hege: so würde es mir gar nicht unangenehm seyn, meine geäußerten Zweifel wider diejenigen Punkte, wo ich nicht seiner Meinung bin, von ihm selbst erörtert, und entweder bestätigt oder widerlegt zu sehen. Ich bin &c.

Gemmel,

Doct. der Arzneygelartheit.

Der Vorbericht nebst dem I. Capitel.

In dem Vorberichte giebet der Herr Verfasser die Ursache an, die ihn bewogen, dieses Werk zu schreiben. Bey so vielen Schriften, sagt er, die zur Aufnahme der practischen Musik herauskommen, fehlt es an einem guten Unterrichte in dem Generalbasse und in der Composition. Der Unterricht nemlich ist entweder mündlich oder schriftlich. Den ersten kann man selten gut haben. Die gründlichen Lehrmeister sind rar zu bekommen. Es fehlet ihnen bald an Zeit und bald an Geduld zu informiren. Be-

kömmt

Kömmt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig versteht, so ist leichte zu erachten, was der Schüler lernen kann. Er muß also zu Büchern seine Zuflucht nehmen. Allein, da seht es eben so viele Schwürigkeiten, als bey dem mündlichen Unterricht. Eine ungeheure Menge von Regeln und Observationen verursachen sie. Hiezu kömmt, daß ein Schriftsteller lobet, was der andere verwirft, woben NB. selten eine andere Ursache angezeigt wird, als: dieses ist gut, jenes aber böse.

Nun haben zwar Mattheson, Heinichen, Sur durch ihre vortrefliche Werke diesem Uebel aufs möglichste abzuhelfen gesucht. Allein man muß erwägen, zu was für einer Zeit diese Männer geschrieben haben, und in Ansehung dessen wird sich keiner vermuthlich finden, der es diesem berühmten Kleeblatte übel nehmen wird, wenn sie die Regeln des Generalbasses und der Composition nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführt haben. Ein jeder, der nach einem andern Schriftsteller lebt, kann die Arbeit seiner Vorgänger mit leichter Mühe verbessern. Derjenige nun, dem dieser Ruhm vorbehalten war, und der sich im Stande befand, einen Mattheson, Heinichen und Sur zu verbessern, und also noch vortreflichere Sachen zu liefern, ist der Herr Daube, und er lebt der Hofnung, daß solches in gegenwärtigen Tractat geschehen ist.

Es ist kein geringes, was der Herr Daube verspricht, und ich wünsche von Herzen, daß

der Beifall des Publici mit der guten Meinung, die er von sich hat, übereinstimmen möge.

Das I. Capitel handelt von den Intervallen. Solche auf mathematische Lehrart vorzutragen, und dasjenige zu wiederholen, was bereits von vielen geschehen ist, z. E. von Sur, Mattheson, Heinichen, Werkmeister, Prinz, Nizler, Spieß und andern, dünkt dem Herrn Verfasser eine vergebliche Arbeit zu seyn. Seine Absicht ist nicht, bloß die Zahl der musikalischen Schriftsteller zu vermehren, und nach vieler Gewohnheit, aus zehn Büchern das eilfte zu machen. Hier scheint sich der Herr Verfasser etwas zu widersprechen. Er hat uns ja zuvor in dem Vorberichte versichert, daß er alles deutlich und ordentlich abhandeln will, und allhier ist es ihm schon wieder leyd. Erinnert er sich denn nicht, daß die mathematische Lehrart die deutlichste von allen ist? Allein ich gedenke ihn schon zu entschuldigen. Nicht wahr, daß durch den Vortrag der Intervallen auf mathematische Lehrart, die Lehre von der mathematischen Berechnung der Intervallen verstanden werden soll? Dergleichen Schreibfehler entzwischen jemanden leicht, und würde derjenige sehr Unrecht haben, der hieraus schliessen wollte, der Herr Daube hätte keine richtige Art im Denken, oder er könnte sich nicht im Schreiben richtig und genau ausdrücken. Indessen wird mir derselbe es doch nicht übel nehmen, daß ich mit dem tiefen Stillschweigen

gen gar nicht zufrieden bin, welches er in Ansehung der Lehre von den Verhältnissen der Töne beobachten will. Nach der ihm so besonders beywohnenden Gabe der Deutlichkeit hätte er über alle diese Materien eine neue Art von Klarheit ausbreiten sollen, und da er sich so schön kurz zu fassen weiß, so würde dieses sein Buch ja nur um einen oder zwey Bogen aufs höchste vermehret haben. Man würde ihn nicht beschuldiget haben, daß er ausgeschrieben hätte. Die Art des Vortrages und die Ordnung, die er beobachtet haben würde, hätten ihn vor diesem garstigen Vorwurfe gesichert. Wer ein Buch von einem Alphabeth und etlichen Bogen aus nichts als aus eigener Erfahrung zu schreiben weiß, der hat noch genungsamem Borrath übrig, etliche Blätter hinzuzuthun. Doch vielleicht wird dieses in dem zweyten Theile geschehen, welchem die Welt unstreitig mit Ungeduld von Messe zu Messe entgegen sehen wird.

Die Intervallen, sagt der Herr Verfasser, theile ich in gewöhnliche und ungewöhnliche. (Er hat Recht, das ich hinzuzufügen, um sich von denjenigen gar scharfsinnig zu unterscheiden, die vielleicht aus Vorurtheil oder wer weiß, aus was für andern Absichten mit dieser Eintheilung nicht zufrieden seyn werden. Jede harte Tonart hat sieben gewöhnliche Intervallen. Dieses aber ist zu verstehen, wenn der Grund- oder Endigungston im Basse liegen bleibt. Man setze z. E. die Baßnote C

in C dur. Die hieraus entstehenden sieben gewöhnlichen Intervallen sind 1) die vollkommne Quinte, 2) die große Terz, 3) die große Sexte, 4) die vollkommne Quarte, 5) die große Septime, 6) die große Secunde und 7) die große None. Verändert man aber die Basnote, so entspringen noch mehrere. Das D giebet eine kleine Terz, und kleine Septime; das E giebet eine kleine Secunde und kleine Sexte; das F giebt eine übermäßige Quarte; das G und A geben nichts neues; das H giebt endlich noch die falsche Quinte. Man siehet, wie gar artig der Herr Daube die Intervallen aus der Beschaffenheit der Tonart herzuleiten weiß, gewiß eine Sache, wo, um seine Worte aus der Vorrede zu parodiren, schmerzlich vor ihm jemand gedacht hat. Ein anderer würde unstreitig die Intervallen als Elemente der Tonart ansehen, und glauben, daß die Beschaffenheit einer Tonart von der Beschaffenheit der Intervallen bestimmt würde, und daß diese eher gewesen wären, als jene. Sobald man nemlich anfing, die Proportion der sieben auf einander folgenden Töne zu bestimmen, woraus eine jede harte Tonart bestehen sollte, und sobald man fand, daß sie sich in keiner bessern Proportion auf einander folgen könnten, als wenn die Secunda und Tertia Toni groß, die Quarte und Quinte vollkommen, die Sexta und Septima aber wieder groß wären: So wurde dadurch zugleich die Eigenschaft aller übrigen Intervallen

len, die aus der verschiedenen harmonischen Verbindung dieser andern Intervallen unter sich entstehen können, bestimmt. Eines ist mit dem andern unzertrennlich verbunden. Doch wir stellen diese metaphysische Tonklauberey, die in der Praxi von sehr geringem Nutzen ist, auf die Seite, und wollen es mit dem Herrn Verfasser halten, welcher nunmehr die gewöhnlichen Intervallen der weichen Tonart durchgeht, und findet, daß derselben, in Betracht gegen den liegenbleibenden Grundton, neun an der Zahl sind: nemlich 1) die vollkommne Quinte, 2) die kleine Terz, 3) 4) die kleine und große Sexte, 5) die vollkommne Quarte, 6) die kleine und große Septime, 8) 9) die große Secunde und große None. Der liegenbleibende Grundton ist hier die Baßnote C aus C mol. Warum der Herr Verfasser nicht lieber A mol dafür gewehlet hat, ist mir nicht bekannt. Man pfleget sonst diese beyden Töne c und a zur Erklärung der beyden Tonarten, und ihrer Intervallen insgemein einander entgegen zu stellen. Verändert man nun den Grundton, so bekommt man noch gegen D eine kleine Secunde und verminderte Quinte; gegen Es eine große Terz und übermäßige Quinte, und gegen F eine übermäßige Quarte.

Das sind nunmehr die gewöhnlichen Intervallen des Herrn Daube in der großen und kleinen Tonart. Daß aber die vollkommne Octave nebst dem vollkommnen Einflange aus beyden
Ton-

Tonarten, ingleichen verschiedene andere Intervallen aus der weichen Tonart ausgelassen worden sind, ist wohl nicht aus bösem Willen geschehen. Doch vielleicht werden wir alles dieses in dem Verzeichnisse der ungewöhnlichen Intervallen finden. Wir wollen sehen. Es enthält dasselbe folgende vierzehn Intervallen:

Zwey Secunden.	Eine Quarte.
c—des (eine kleine)	c—fis (eine übermäßige.)
c—dis (eine übermäßige.)	Zwey Quinten.
Zwey Terzen.	c—ges (eine falsche)
c—es (eine kleine)	c—gis (eine übermäßige)
c—eis (eine übermäßige.)	Zwey Sexten.
Eine Septime.	c—as (eine kleine)
c—b (eine kleine.)	c—ais (eine übermäßige.)
Zwey Nonen.	Zwey Octaven.
c—des (eine kleine)	c—ces (eine verminderte.)
c—dis (eine übermäßige.)	c—cis (eine übermäßige.)

Aber noch entdecke ich hier weder den vollkommenen Einklang noch die Octave, noch die verminderte Septime, übermäßige Secunde &c. Eins möchte ich gerne wissen, ob der liegenbleibende Grundton c, so wie vorher entweder nach der harten oder aber nach der weichen Tonart c oder ob er nach allen beyden zugleich betrachtet wird. In dem ersten Falle gehört keines von allen diesen Intervallen in C dur zu Hause. So gehört z. E. der Triton c - fis ins G dur, die

die übermäßige Secunde c - dis ins E mol, u. s. w. In dem zweyten Falle, so sind ja wie es der Herr Daube auch selbst S. 4. bemerkt, die Intervallen der kleinen Terz c—es der kleinen Sexte c—as und der kleinen Septime c—b, schon einmal unter den gewöhnlichen Intervallen der harten Tonleiter aufgeführt worden. „Allein, heißt es, es werden solche ungewöhnlich genennet, wenn sie in der harten Tonart vorkommen, welches auch zuweilen geschieht.“ Wie nun die Intervallen c—es—c—as— und c—b in der harten Tonart C vorkommen können, ist mir ein Räthsel. Dauus sum, non Oedipus. Wenn in einem aus dem c dur gesetzten Stücke vermittelst der Modulation in andre Töne, oder nur vermittelst der Veränderung der Tonart dieses Haupttons c, andere Intervallen zum Vorschein kommen, als diejenigen, die c dur in seinem Umfange enthält: so gehören ja diese andere Intervallen alsdenn nicht ins Gebiet von c dur. Es sind dieselben allezeit aus einem fremden Tone entlehnet, und wenn sie auch nur im Vorbeygehen berührt werden. Ich gebe den Fall, daß zu der haltenden Baßnote E in c dur, und zu welcher Note ich den Accord von der Sexte supponire, in der Oberstimme folgende vier geschwinde Noten hintereinander gemacht werden: c g fis g, so ist das fis schlechterdings vermittelst einer Modulation in der Melodie, woran die Harmonie keinen Antheil hat, aus dem Tone g entlehnet worden. Will nun der Herr Daube

in

in Absicht auf ein solches Verfahren, den Ton *fis* allhier einen ungewöhnlichen Ton in C dur nennen; so hat er Recht. Allein da wird das Wort ungewöhnlicher Ton in dem allerbesten Verstande genommen; und aus dem Zusammenhange läßt sich nicht schliessen, daß dieses das Absehen des Herrn Auctors gewesen. Denn, wie ist es möglich, daß alle die Seite 4. und 5. angegebenen ungewöhnlichen Intervallen dergestalt in der Melodie von c dur vorkommen können, daß die Harmonie daran keinen Antheil hat? Ich wäre begierig, von allen denselben Exempel des Herrn Verfassers zu sehen. Sobald aber die Harmonie daran Antheil nimmt, so ist es eine ordentliche harmonische Modulation, und alsdenn kann man ja nicht mehr sagen, daß diese Intervallen in C dur vorkommen, gesetzt, daß das Stück aus dem C dur geht. Die Intervallen eines fremden Tons können nicht mit den Intervallen des Haupttons eine einzige Dur oder Molloctave ausmachen. Doch wir kommen auf den dritten Fall, und fragen, ob diese 14. oben angeführte Intervallen nach allen beyden Tonarten zugleich betrachtet werden sollen. Dieser Fall ist nun unstreitig auch nicht möglich, so lange jede Tonart ihre eigene Natur hat, und c dur und c mol nicht untereinander gemischt werden können. So wenig übrigens alle diese 14. Intervalle in den Umfang von C dur gehören, so wenig gehören sie in C mol, die drey Intervalle c—es, c—*as* und c—b ausgenommen.

Doch

Doch vielleicht errathe ich den Sinn des Herrn Daube. (Man kann auch deutlich seyn, und nicht recht verstanden werden.) Es will derselbe so viel sagen, als daß dieses oder jenes von ihm so genanntes ungewöhnliches Intervall in die harte oder in die weiche Tonart hingehöret. Daraus aber will er nicht gefolgert wissen, daß es etwann in C dur oder in C mol hingehören muß. Er spricht nur überhaupt von der Sache. Aber, wenn dieses die Absicht des Herrn Daube ist, so hätte er nicht pag. 2. die harte Tonart C, und auch nicht pag. 3. die weiche Tonart C zur Herleitung seiner Intervallen feste setzen sollen. Auf eben die Art, als er pag. 4. seine ungewöhnlichen Intervallen findet, nemlich ohne auf eine gewisse Tonart Absicht zu haben, hätte er auch seine gewöhnliche Intervallen finden können. Da er aber einmahl angefangen, sich der harten und weichen Tonart besonders zu bedienen, so deucht mich, hätte er auch bey denselben alleine bleiben sollen, und hätte er vermittelst derselben alle seine Intervallen mit gar leichter Mühe, etwann folgendermassen heraus bringen können.

Intervallen

in der harten Tonart C.

C und C machen zusammen einen vollkommenen Einklang.

Der Sinalton C macht mit d eine große Secunde.
mit e eine große Terz.

mit

mit f eine vollkommne
Quarte.

mit g eine vollkommne
Quinte.

mit a eine große Sexte.

mit h eine große Septime.

mit c eine vollkommne
Octave.

Die Secunda Toni D macht mit f eine kleine
Terz.

mit c eine kleine
Septime.

NB. Die Gattungen von Intervallen, die
schon vorhanden gewesen sind, bleiben
allezeit in der Folge weg.

Die Tertia Toni E macht mit f eine kleine Se-
cunde.

mit c eine kleine Sexte.

Die Quarta Toni F macht mit h eine übermäß-
sige Quarte.

Die Quinta Toni G und

Sexta Toni A machen nichts neues.

Die Septima Toni H macht mit f eine vermin-
derte Quinte.

Da hat man vierzehn unterschiedne in jeder
harten Tonart liegende Intervalle, als

1) 2) Die vollkommne Octave und den voll-
kommnen Einflang.

3) 4) Die vollkommne und verminderte Quinte.

5) 6) Die vollkommne und übermäßige
Quarte.

7) 8)

7) 8) Die große und kleine Terz.

9) 10) Die große und kleine Sexte.

11) 12) Die große und kleine Septime.

13) 14) Die große und kleine Secunde.

Was von C dur gilt, das gilt von allen andern
Durtönen. Wir wollen izo betrachten die

Intervallen

in der weichen Tonart A mol.

Der Sinalton A macht mit h eine große Secunde.

mit c eine kleine Terz.

mit d eine vollkommne

Quarte.

mit e eine vollkommne

Quinte.

f mit f eine kleine Sexte.

f mit fis eine große Sexte.

f mit g eine kleine Septime.

f mit gis eine große Septime.

mit a eine vollkommne

Octave.

Die Secunda Toni H macht mit c eine kleine Se-
cunde.

mit f eine vermin-
derte Quinte.

Die Tertia Toni C macht mit e eine große Terz.

mit fis eine übermäßige
Quarte.

mit gis eine übermäßige
Quinte und verkehrt ei-
ne verminderte Quarte.

Die Quarta Toni D in gleichen

Die Quinta Toni E machen nichts neues.

Die Sexta Toni F macht mit fis von unten nach oben einen übermäßigen, und von oben nach unten gerechnet, einen verminderten Einflang. In der Verkehrung ad Octavam werden daraus übermäßige und verminderte Octaven.

Die Sexta Toni F macht annoch mit gis eine übermäßige Secunde, und in der Verkehrung eine verminderte Septime.

Die Septima Toni G macht mit gis das was das f gegen fis hervor gebracht.

Die Septima Toni Gis macht nichts neues.

Da hat man zwanzig unterschiedne in jeder weichen Tonart liegende Intervalle, als:

- 1) 2) 3) Der vollkommne, verminderte und übermäßige Einflang.
- 4) 5) 6) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Octave.
- 7) 8) 9) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Quinte.
- 10) 11) 12) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Quarte.

13) 14)

- 13) 14) Die große und kleine Terz.
 15) 16) Die große und kleine Sexte.
 17) 18) Die verminderte, kleine und große
 Septime.
 19) 20) Die kleine, große und übermäßige
 Secunde.

Alle diese zwanzig der weichen Tonart eigne Intervallen sind als ordentliche und gewöhnliche Intervallen zu betrachten, obgleich das eine öfter als das andere zum Vorschein kommen kann, und ist gar kein ungewöhnliches darunter. Ungewöhnliche oder außerordentliche Intervallen kann man keine andere als diejenigen nennen, die entweder aus den uneigentlichen Dreyklängen, die man dem Ausdruck zu Gefallen, in gewissen Fällen die Stelle der eigentlichen Dreyklänge vertreten lässet, oder die aus der Verwechslung des Geschlechts entspringen. Diese Intervallen sind

- 1) Die verminderte Terz, die aus dem harten verminderten Dreyklang h. E. aus
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{ff} \\ \text{dis zwischen dis und f entsteht.} \\ \text{h} \end{array} \right.$
- 2) Die übermäßige Sexte, welche nichts anders als die Verkehrung von vorhergehender Terz ist. Sie hat ihren Platz unter den ungewöhnlichen Intervallen, nicht wegen ihres Gebrauchs, der sehr häufig ist, sondern wegen ihres Ursprungs,

sprungs, weil sie in keiner Tonart allein eigentlich zu Hause ist.

- 3) Die übermäßige Terz und umgekehrt
- 4) Die verminderte Sexte, die der Verwechslung des Klanggeschlechts ihr Daseyn zu danken haben.

Will man also alle diese ist erklärten Intervalle in dem Umfang einer gewissen Octave, z. B. in der C Octave, alle nach einander ansehen, ohne aber weder C dur noch C mol zu supponiren: So kann solches folgendermassen geschehen

cis	c	verminderter Einklang.
c	{ c	vollkommener Einklang.
	{ cis	übermäßiger Einklang.
c	{ des	kleine Secunde.
	{ d	große Secunde.
	{ dis	übermäßige Secunde.
cis	es	verminderte Terz.
c	{ es	kleine Terz.
	{ e	große Terz.
	{ eis	übermäßige Terz.
c	{ fes	verminderte Quarte.
	{ f	vollkommene Quarte.
	{ fis	übermäßige Quarte.
c	{ ges	verminderte Quinte.
	{ g	vollkommene Quinte.
	{ gis	übermäßige Quinte.

über Hrn. Daubens Generalbass ꝛc. 341

cis as verminderte Sexte.

d { as kleine Sexte.
e { a grosse Sexte.
ais übermäßige Sexte.

cis b verminderte Septime.

e { b kleine Septime.
h grosse Septime.

Die einmahl vergrößerte Septime c—his, die sich Seite 5. in dem Generalbasse des Herrn Daube findet, scheinét aus einem Versehen des Setzers daselbst eingeschlichen zu seyn. Ich glaube nicht, daß es mit Willen des Herrn Verfassers geschehen. Er läßt sich ja in dem §. 7. pag. 6. ziemlich nachdrücklich wider dergleichen ungewöhnliche Intervalle heraus.

c { ces verminderte Octave.
c vollkommne Octave.
cis übermäßige Octave.

Daß die Intervallen weder unzählbar sind, noch so genennet werden können, wie der Herr Verfasser §. 8. glaubt, solches, deucht mich, ist in des Herrn Riedts Versuche über die musikalische Intervallen, zur Gnüge erwiesen worden.

Das II. Capitel

Handelt von den Con- und Dissonanzen, und woher letztere entspringen. Herr Daube hält die Quarte für eine Consonanz, und zwar mit Recht. Daß er aber solche mit der Undecime, welche dissoniret, vermischet, ist ohne Zweifel Unrecht. „Wenn $\frac{2}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ vorkömmt,“ sagt er, so dissoniret dieses. Allein bey dem erstern „Accord verursacht solches die 9. und im letztern „kömmt es daher, weil beyde Intervalle so nahe „neben einander liegen.“ Wegen der $\frac{2}{4}$ dient zur Antwort, daß nicht allein die None, sondern auch die durch eine 4. hieselbst bezeichnete Undecime dissoniret. Woher entspringet die Undecime? Von der Septime. So wie diese dissoniret, so thut es auch jene, und fordert jene eine Auflösung, so verlanget solche auch diese. Von einer Consonanz kann man gehen will. Getraut sich der Herr Verfasser wohl dieses mit der Undecime in $\frac{2}{4}$ zu thun? Ich zweifle daran. Beyde Intervallen in diesem Accord müssen resolviert werden.

Mit dem Accorde $\frac{5}{4}$ ist es in Ansehung der durch eine 4 nach gewöhnlicher Art vorgestellten Undecime nicht anders bewandt, und ist solche darinnen dissonirend, die Intervallen mögen nahe neben einander, oder einen Septimenraum von einander liegen. Wenn der Herr Verfasser sagt, daß das Vollkommene nichts unvollkommenes zeugen kann, und solches auf den harmonischen

nischen

nischen Dreyklang anwendet : So hat dieses zwar in Ansehung des Sexten- und des Sertquartenaccords, aber doch nur gewisser massen seine Richtigkeit, indem es auch wahr ist, daß je mehr sich ein Accord von seinem Ursprunge entfernt, desto weniger er vollkommen ist, wie man aus dem Sextenaccorde sehen kann, der ja bey weitem nicht so vollkommen ist, als der wovon er entspringet, und der Sertquartensatz ist ja bey weitem nicht so vollkommen, als der vor ihm gezeugte Sextenaccord, weswegen auch die Quarte, als das schwächste Intervall, in dem Sertquartenaccord unter oder über sich aufgelöst werden muß. Aber entspringen denn $\frac{9}{4}$ und $\frac{5}{4}$ aus dem harmonischen Dreyklang?

Seite „Obgleich bey dem heutigen Operstil, nach 7. „welchem sich fast ein jeder richtet, der Gebrauch der Dissonanzen so frey und unbunden, wie der Consonanzen, angewendet wird, daß zwischen beyden ein schlechter Unterscheid bleibt, so soll dennoch ein „Angehender den Grund und wahren Unterscheid wissen.“

Wer in dem Operstil schreiben will, der richtet sich allerdings darnach. Sind aber alle Stücke Opern! Werden in Trios, in Quadros, in Duetten, in Fugen ꝛc. keine Bindungen mehr gebraucht? Wenn aber nun in gewissen Arten von Compositionen nicht so viele Bindungen als in andern Gattungen derselben gebraucht werden, so hebet ja dieses den Unterscheid der

Consonanzen und Dissonanzen nicht auf. Der Herr Daube hätte allen denen, die diesen ewigen Unterscheid nicht wissen, das in dem Vorberichte angeführte dritte Hauptstück des vollkommenen Capellmeisters, wo von der Folge der Consonanzen gehandelt wird; und die darauf folgende Abtheilung von dem Gebrauche der Dissonanzen empfehlen sollen. Der Herr Verfasser ist gegen seine Scholaren zu gelinde. Er nehme sich in Acht. Sie können ihm verwildern, und da wird er wenig Ehre davon haben. In der That ist es seltsam, einen Musicum von den Con- und Dissonanzen dergestalt sprechen zu hören, und zumahl, wenn eben derjenige kurz zuvor S. 1. gesagt: „Was eine Con- oder Dissonanz sey, wird ein jeder, der nur etwas Erfahrung besitzt, leicht zu unterscheiden wissen. Es ist vielmahls Leuten bekannt, die gar nichts in der Musik gethan haben.“ Das war ja aus einem andern und ungleich bessern Tone gesprochen.

Seite 8 „Alle Accorde können con- oder disson-
und 9. „nirend werden. (a) Jenes geschieht,
„wenn das dissonirende Intervall bey
„einem Accorde weggelassen wird. (b)
„Dieses, 1) wenn ein Intervall von ei-
„nem Accorde weggelassen wird, an dessen
„Stelle ein anderes hinzukommt, (c)
„2) bey beständig fortwährenden Bindun-
„gen, welches in Kirchenstücken, Mes-
„sen, u. s. w. auch in Kammerstil, des-
glei-

„gleichen bey Duetten im Opernstile, häufig angetroffen wird. (d) 3) Wenn die „Oberstimme oder der Baß in lauter halben „Tönen auf- oder absteiget, welches man „im dreysfachen Stil oftmahls antrifft: (e) „Seitdem die Opern in Deutschland so sehr „im Flor sind, — seitdem ist auch der über- „mäßige Gebrauch der Dissonanzen abge- „kommen, und beschäftigen sich nur noch „einige Sonderlinge damit (f).

(a) Was ist ein Accord vorher, ehe er consoniret oder dissoniret? Dieses Mittelding ist zur Zeit noch nicht erkläret worden. Sonst pfleget man sich so auszudrücken: daß, wenn Intervallen zusammengesetzt werden, daraus entweder consonirende oder dissonirende Accorde entstehen.

Mich deucht, daß der Herr Daube allhier nicht so deutlich ist, als Mattheson oder Heinichen. Doch wir wollen ihn weiter hören. Vielleicht wird es aus der Folge deutlicher. Ein Accord wird consonirend, heißt es bey (b), wenn das dissonirende Intervall weggelassen wird. Also entspringet die Consonanz aus einer Dissonanz. Wenn es nun bey (c) heisset: daß die dissonirende Sätze entspringen, wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt: So will solches so viel sagen, als: die Dissonanz entspringet von einer Consonanz. Da sage man mir ich, ob ein Schriftsteller es mit seinem

Scholaren treuer meinen, und ob jemahls eine Sache deutlicher gemacht werden kann. Woraus entstehet der consonirende Accord? Aus einem dissonirenden. Woraus entstehet denn der dissonirende? Aus einem consonirenden. Wer dieses nicht begreift, der begreift sein Tage nichts.

Was bey (d) von den Bindungen in Operduetten gesagt wird, scheint demjenigen, was kurz zuvor von den Bindungen gesprochen worden, zu widersprechen. Der Herr Verfasser beliebte ja zu sagen, daß in der Oper keine Bindungen mehr vorkämen. Ist das erste oder letzte nun wahr?

(e) Im dreyfachen Stil wird verdollinetschet im dreystimmigen Satz.

(f) In was für einer Gattung von Compositionen ist denn vor der Oper in Deutschland ein so übermäßiger Gebrauch der Dissonanzen gemacht worden? Es beliebe dem Herrn Daube eine einzige Gattung zu nennen. Er führe dabey berühmte Männer, und keine seichte Componisten an, als welche letztern, weil sie vielleicht den Unterscheid zwischen den Con- und Dissonanzen nicht mögen gewußt haben, mit den einen so wie mit dem andern können zu Werke gegangen seyn. Allein von solchen Stämpern ist nicht die Rede. So viel finde ich in den Werken der Alten, daß sie weit behutsamer mit den Dissonanzen umgegangen sind, als man es iso thut. Man sprang in keine Dissonanz. Sie mußte vor-

vorher liegen. Man lösete sie ordentlich und zwar allezeit, ohne Berwechselung, in derjenigen Stimme auf, worinnen sie gelegen hatte; man bedienete sich nicht einmahl so vielerley Gattungen von dissonirenden Sätzen, als man heutiges Tages thut. Zum Zeugnisse sehe der Herr Daube die Messen von einem Sur, und andern an. Er wird so wenig die Dissonanzen allhier verschwendet, als unrecht gebraucht finden. Aber vielleicht kann man dem Herrn Daube beweisen, daß in der Oper die Dissonanzen nicht allein öfters verschwendet, sondern auch unrecht gebraucht werden. Ist ihm denn die recitativische Operschreibart nicht bekannt? Wo findet er wohl mehrere im Uebermasse und oft sehr unrecht gebrauchte Dissonanzen als da, bey sammen? Er nehme also doch nicht die Oper zu seinem Stichblatte. Hätte er ein gutes harmonisches Werk stiften wollen, so hätte er sich wider diesen übermäßigen und öfters unrichten und unnatürlichen Gebrauch der Dissonanzen in den Operrecitativen auflehnen sollen. Er hätte augenscheinlich beweisen sollen, daß der oder jener Affect nichts von seinem Ausdrucke verlohren hätte, wenn auch die Dissonanz sich regelmäßig aufgelöset hätte. Er hätte fragen können, woher die recitativische Schreibart die Freyheit bekommen, wider die Regeln von der Fortschreitung der Dissonanzen so ungestraft zu sündigen. Alles dieses hat man nun vor Erfindung der recitativischen Schreibart nicht gethan. In keiner Messe, in keiner

keiner Fuge wird der Herr Daube davon Spuren finden. Sind denn nun die Opercomponisten die Sonderlinge, die sich mit den Dissonanzen auf diese Art beschäftigen? Aber hat man denn der Dissonanzen etwann nicht nöthig in der Musik? Wie ist es möglich, daß ein Musikus, ein Lehrer des Generalbasses in drey Accorden, wovon die beyden letztern selbst dissonierend sind, dergleichen seltsame Einfälle haben, und aller Welt vor Augen legen kann?

Seite 9. stehet folgendes Exempel;

Oberstimmen	g	f	e	d		c	h	c
	e	d	c	a		g	d	e
Bass	C D E F G G C							

Darunter liest man:

„Man wird finden, daß dieses Exempel „nach den Regeln der Composition richtig, „ob gleich keine Dissonanz darunter gefun- „den wird. (a) Sollte aber der Bass voll- „stimmig gehört werden, so werden frey- „lich noch einige Dissonanzen dazu ge- „griffen.“ (b)

(a) Das Exempel ist nicht richtig nach den Regeln der Composition. Denn die zum Anfange des zweyten Tacts über g verdoppelte Octave gegen die Quarte macht den Satz viel zu leer, als daß er richtig seyn könnte. Anstatt der Octave g hätte die Sexte e müssen genommen werden. Alsdenn wäre der Satz regelmäßig gewesen.

(b) Es

(b) Es wäre ja wunderbarlich, wenn man den hieselbst befindlichen Baß nicht ohne Dissonanzen d. i. mit nichts als consonirenden Accorden, vollstimmig machen sollte. Der Herr Verfasser beliebe nur den Baß ordentlich anzusehen. Welches von beyden am besten klinget, wenn die dissonirenden Sätze wegbleiben, oder wenn sie hinzugefüget werden, das ist eine andere Frage. Ein jedes Ding kann an seinem Orte nach Beschaffenheit der Umstände gut seyn.

Seite 11. „Der Nutzen, den man sich von
12. „Con- und Dissonanzen zu versprechen
„hat, ist gleich groß. Man kann
„eines so wenig als das andere ent-
„behren. — — Kein musikalisches
„Stück kann gut seyn, das aus lauter
„Consonanzen besteht ꝛc. ꝛc. „

Vorhero wurden die Dissonanzen apostrophiret. Hier werden sie wieder erhoben, und den Consonanzen gleich geschäzet. Solche jählunge Widersprüche von einem S. zum andern hätte ich mir nicht vermuthet. Was ein Anfänger hiebey gedenken soll, weiß ich nicht. Verständige werden dadurch nicht irre gemacht. Die Lehrart des Herrn Verfassers hat mit dem abwechselnden Gebrauch der Con- und Dissonanzen in der Musik, und mit den, Seite 12. bey f) angeführten zuwiderlauffenden Dingen in der sichtbaren Welt sehr viel ähnliches.

Das III. Cavitel.

Von den drey Hauptaccorden, und wie vielerley Nebenaccorde daraus entspringen.

Nun kommt der Leser aufs Hauptwerk. Die drey Hauptaccorde, worauf der ganze Grund des Generalbasses beruht, sind nach dem Herrn Verfasser:

- 1) Der Accord der Finalsaute, d. i. der harmonische Dreyklang.
- 2) Der Accord von der Quarta Toni, der nach Seite 16. aus $\frac{6}{5}$ besteht, und also der Sextquintenaccord ist.
- 3) Der Accord von der Quinta Toni, bestehend aus $\frac{7}{5}$, d. i. der kleine Septimenaccord auf der Dominante.

„Diese drey Accorde, sagt der Herr Verfasser, enthalten alle andere, sowohl con- als dissonirende Accorde in sich, die nur im Generalbasse vorkommen mögen. Bisher fährt derselbe mit einem zuversichtlichen Tone fort, hat sich meines Wissens noch niemand hervorgethan, der diese Grundwahrheiten entdeckt, untersucht, und sie so denn zum Nutzen und zur Aufnahme der musikalischen Wissenschaften ans Licht gestellet hätte. Alle bisher herausgekommene Schriften zeugen von der Kännntniß so vieler Accorde, Zieseru &c. Man erschricket (hier geräth der
„Herr

„Herr Daube in eine Entzückung), wenn man die
 „Tabellen eines Heinichen, Fuchs, Mat-
 „thesons und anderer mehr ansieht ꝛc.“

Bevor wir unsere Gedanken über diese soge-
 nannten Grundaccorde des Herrn Verfassers sa-
 gen, wollen wir nur zuvörderst bemerken, daß,
 weil doch seines Wissens dieselbe zur Zeit noch
 keiner entdeckt hat, der Titel seines Werks ohne
 Zweifel falsch ist, wo es heißt: Generalbaß
 in drey Accorden, gegründet in den Re-
 geln der alt- und neuen Auctoren. Wie kann
 der Herr Daube von einer Sache Erfinder
 seyn, die schon alte und neue Auctores in ihren
 Regeln gelehret haben? Oder hat er bey dem
 Entwurfe des Titels seine Erfindung schon ver-
 gessen gehabt?

Weil der Herr Verfasser, wie man sieht,
 gar wohl mit den Schriften des Herrn Rameau
 bekannt ist, so will ich denjenigen zum besten,
 die sie nicht kennen, eine Stelle herauszeichnen,
 woraus man sehen kann, wie ähnlich der Herr
 Daube mit dem Herrn Rameau gewisser-
 massen denkt. Es schreibet der letztere in sei-
 nem Plan abrégé d'une Methode nouvelle d'ac-
 compagnement pour le clavecin, den man im
 Mercure de France, vom Monathe März 1730.
 findet, folgendergestalt: (*) Was die Folge
 der

(*) Pour ce qui est de la succession des accords, il est
 clair qu' étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut
 confi-

der Accorde betrifft, so ist leichte zu sehen, daß, da sie alle entweder consonirend oder dissonirend sind, solche nicht anders als auf dreyerley Art geschehen kann, entweder,

consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, & des consonans mêlés avec les dissonans. Le principe de ces successions réside dans deux cadences fondamentales, dont l'une qui descend de 5. comme de sol à ut, s'appelle parfaite, & dont l'autre qui monte de 5. comme de fa à ut, s'appelle imparfaite ou irrégulière; les notes qui forment ces cadences, portent chacune l'accord consonant, & la dernière de chaque cadence est toujours la tonique, c'est à dire, la principale note du ton. Ces deux cadences ordonnent d'abord de la succession des accords consonans entr'eux; mais comme le principal but de la succession des accords est d'entretenir à l'oreille la modulation ou le ton qui existe, & que pour cet effet, l'art & l'expérience ont revêtu l'harmonie de la dissonance; on l'ajoute en conséquence à la première note de chacune de ces deux cadences; & de là naît la succession des accords consonans mêlés de dissonans. Si au lieu de terminer la cadence parfaite par l'accord consonant, on ajoute encore à celui-ci la même dissonance, il en résulte un progrès obligé d'accords dissonans, dont la conclusion ne se peut faire que par le seul accord consonant, & ce n'est qu'alors que la cadence parfaite apparait; car celles qui se font d'un accord dissonant à un autre dissonant, n'en sont que l'imitation. Ainsi l'imitation de la cadence parfaite, est l'origine de la succession des accords dissonans entr'eux, & c'est en ces deux mouvemens de la même cadence que gît tout l'artifice de la composition & de l'accompagnement; car la cadence irrégulière est toujours concluante, & ne s'imite point.

der, daß sich nur lauter consonirende, oder lauter dissonirende Sätze auf einander folgen, oder daß die consonirenden Sätze mit dissonirenden abgewechselt werden. Der Grund dieser Folge beruht auf den zwey Grundschlußfällen, wovon der eine, der von der Quinte in die Finalsayte geschieht, als vom g ins c, ein vollkommener Schlußfall; der andre aber, der von der Quarta Toni in die Finalsayte geschieht, als vom f ins c, ein unvollkommener Schlußfall genennet wird. Die Noten, womit diese Schlußfälle gemacht werden, haben ein jeder den harmonischen Dreyklang, und die letzte Note eines jeden Schlußfalls ist allezeit die tonische Note, d. i. die Haupt- oder Finalsayte des Tons. Diese beyden Schlußfälle nun bestimmen zuörderst die Folge der consonirenden Accorde unter sich. Aber, weil der Hauptendzweck der Folge von Accorden darinnen besteht, die Modulation und den vorhandenen Ton im Ohre zu unterhalten, und die Kunst und Erfahrung zu diesem Ende die Dissonanzen in die Harmonie eingeführet haben; So wird dem zu Folge jeder ersten Note von den beyden, woraus die Schlußfälle bestehen, eine Dissonanz hinzugefüget, und daraus entspringet die abwechselnde Folge der Con- und Dissonanzen. Wenn man, anstatt den vollkommenen Schlußfall mit dem harmonischen Drey-

Klang zu endigen, annoch diesem eben solche Dissonanz hinzufüget, so entstehet daraus eine obligate Fortschreitung von dissonirenden Sätzen, die nicht anders als mit dem harmonischen Dreyklang allein geendet werden kann, und erst alsdenn kommt der vollkommne Schlußfall zum Vorschein; denn die Schlußfälle von einem dissonirenden Satz zu einem andern dissonirenden sind nichts als eine bloße Nachahmung davon. Also ist die Nachahmung des vollkommnen Schlußfalls der Ursprung von der Folge der dissonirenden Sätze unter sich, und in diesen beyden Bewegungen eben desselben Schlußfalls steckt die ganze Kunst der Composition und des Accompagnements; denn mit dem unvollkommnen Schlußfall wird allezeit ein Absatz gemacht, und kann derselbe nicht nachgeahmet werden &c.

Einigen Lesern zum Besten will ich dasjenige, was der Herr Rameau allhier gesagt, mit Exempeln erläutern.

Erstes Exempel.

h	c	c	c
g	g	a	g
f	e	f	e
G		F	
C		C	

Ist ein vollkommner Schlußfall von der Quinte in die Final- sante.	Ist ein unvollkommner Schlußfall von der Quarta Toni in die Fi- nalsante.
-----------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------

Diese beyde Schlußfälle bestimmen, nach dem Herrn Rameau, die Folge der consonirenden Accorde unter sich.

Zweytes Exempel.

h	c	c	c
g	g	a	g
f	e	f	e
d	c	d	e
G	C	F	C

Hier wird jeder ersten Note von den beyden Schlußfallsnoten eine Dissonanz hinzugefügt. Beym vollkommenen Schlußfall bekommt die erste Note einen Septimenaccord; beym unvollkommenen einen Sextquintenaccord. Aus dem erstern Verfahren nimmt die abwechselnde Folge von Con- und Dissonanzen ihren Ursprung.

Drittes Exempel.

h	h	a	a
g	g	f	f
f	e	e	d
G	C	F	H

Anstatt daß die letzte Note des vollkommenen Schlußfalls allhier mit dem harmonischen Dreyklang geendet wird, so wird demselben eine ähnliche Dissonanz, als die erste gehabt, nemlich eine Septime hinzugefüget, und auf diese Art,

so lange man will, von Note zu Note in fallender Quinten- und steigender Quartensprogreßion des Basses, continuiret. Aus diesem Verfahren entsteht die Folge der dissonirenden Sätze unter sich.

Wenn der Herr Rameau in der angeführten Stelle die Folgen der Harmonien aus den zwey benannten Schlußfällen herleitet: So siehet ein jeder mit leichter Mühe, wie keine andere Accorde, als der harmonische Dreyklang auf der Finalsaute, der Sertquintenaccord auf der Quarta Toni und der Septimenaccord auf der Dominante, daselbsten paradiren, und wie der Herr Rameau schon vor 26 Jahren mit dem Herrn Daube übereingestimmt hat. Jedoch stimmt er nicht gänzlich mit ihm überein. Denn das saget Herr Rameau nirgends, daß diese drey Accorde alle andere, sowohl con- als dissonirende Accorde, die nur im Generalbasse vorkommen, enthalten. Ich will nicht diejenigen Sätze berühren, die Herr Daube hievon ausnimmt. Aber wenn nun auf der Fi-

nalsaute, z. E. auf c der Septimenaccord $\left\{ \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c \end{array} \right.$

vorkömmt, wenn auf eben derselben Saute der Sertquintenaccord $\left\{ \begin{array}{l} a \\ g \\ e \\ c \end{array} \right.$ gemacht wird, wenn auf

eben derselben Sätze der Quartterzenaccord $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ e \\ c \end{array} \right.$
gegrif.

gegriffen werden soll, u. s. w. und eben so mit den übrigen Tönen der Leiter: ist denn da nur einer von diesen Accorden, der aus der Umkehrung des Dreyklanges auf der Finalsante, oder des Sertquintenaccords auf der Quarta Toni, oder des Septimenaccords auf der Dominante entspringet? Der Herr Daube wird unstreitig mit keinen andern Sätzen, als seinen sogenannten drey Hauptaccorden, und den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen zu componiren erlauben. Diesem zu Folge wird die Secunda Toni allezeit den Quartterzenaccord, die Tertia Toni allezeit den Sextenaccord, die Quatta Toni allezeit den Sertquintenaccord, u. s. w. haben sollen. Wird das nicht eine vortrefliche Composition werden? Zum wenigsten wird man alsdenn keine Ziefeln zum Generalbasse brauchen. Der größte Ignorant wird denselben trotz dem besten Meister ohne diese Hülfsmittel spielen können. Jede Sante hat ja alsdenn ihren gewissen eignen Accord, der beständig und in allen Fällen auf derselben erscheinet.

Ich sollte fast auf die Gedanken gerathen, es müsse der Herr Verfasser sich durch das Exempel einiger und auch berühmter Franzosen haben verführen lassen. Es sind nemlich ihrer viele in der Gewohnheit, daß sie zu der oder jener Sante ihre geschwornen Accorde in der Beziefierung eines Generalbasses gebrauchen, die Solostimme mag dieselben erlauben oder nicht. Ueber kein Semitonium Modi werden diese die 6 alleine

setzen; es muß allezeit eine durchstrichne 5 da seyn, welches Zeichen sie der Kürze wegen zur Andeutung des Accords der falschen Quinte gebrauchen, und gleichwohl gehört nur öfters die Sexte ganz alleine, ohne Begleitung der falschen Quinte dahin. Kommt die Quarta Toni im Basse vor, so muß der ganze Sertquintenaccord herhalten, er mag sich dazu schicken oder nicht. Der harmonische Dreyklang ist ihnen nicht genug. Der Accord muß dissoniren. Den blossen Sertenaccord auf der Secunda Toni wird man niemals von der Welt alleine im Generalbasse angezeigt finden. Die Quarte muß ohne Ausnahme mit dabey seyn. Heißt das nach Empfindung componirt, und, ist ja darnach componirt, ist da die Harmonie, der Empfindung des Componisten gemäß, in dem Generalbasse angezeigt? Ich übergehe die garstigen Progreffen, die wider die Regeln der harmonischen Fortschreibung öfters dadurch entstehen. So verfährt kein Graun, kein Telemann, kein Hase, kein Bach, kein Händel. Doch muß man in Ansehung dieses leßtern die von ihm in Paris gestochnen Werke nicht zu Mustern der Bezieserung nehmen, als welche nemlich daselbst von einem oder andern Johann Ballhorn schon bis zum Eckel verfälscht worden sind.

Es ist wahr, daß es gewisse Accorde giebt, die nur auf dieser oder jener Sante, und nirgends anders gemachet werden könne. Z. E. Der Accord der verminderten Septime, der Accord
der

der übermäßigen Quarte, der übermäßigen Secunde, u. s. w. Aber in keinem Ton und in keiner Tonart sind gewisse Saiten vorhanden, worauf nur dieser oder jener Satz alleine statt findet. Wäre dieses, daß jede Saite ihren bestimmten Accord hätte, wie gefesselt würde da das Genie eines Setzers seyn, und wie wenig Veränderung würde alsdenn in ein Stück gebracht werden können? Wie armselig würde es alsdenn um den Ausdruck stehen?

Aber laßt uns dem Herrn Daube kein Unrecht thun. Er wird sich über diesen Artikel ganz anders zu erklären wissen. Ich will selbst seine Bertheidigung übernehmen. Er wird so viel sagen wollen, als: es giebt keine andere als drey Grundaccorde, der harmonische Dreyklang, der Sextquinten und= und der Septimenaccord. Von diesen stammen alle andere Harmonien her.

Ja, in diesem Falle hätte er nicht ausdrücklich diejenigen Saiten einer Tonleiter benennen sollen, wo diese Hauptaccorde gemachet werden müssen. Jede Saite eines Tons hätte alsdenn, wie billig, eine solche Saite abgeben können, worauf man einen Grundaccord gemachet hätte. Alsdenn hätte er aber auch nur zwey Hauptaccorde annehmen dürfen, einen consonirenden und einen dissonirenden. Denn was aus einem Sextquintenaccorde herstammet, das stammet auch von einem Septimenaccorde her. Dieser letztere aber wäre unstreitig der rechte

dissonirende Hauptaccord gewesen, und alsdenn würde Herr Daube dem Herrn Rameau vollkommen ähnlich, und recht gelehret haben.

Es hat aber derselbe lieber ein eignes System erdenken wollen, und zu diesem Endzwecke konnte er nicht besser gelangen, als wenn er die 3. Accorde, worauf und auf deren Nachahmung der Herr Rameau den Ursprung der Folge von Harmonien oben gründete, zu seinen 3. Hauptaccorden erwählte. Da sehen wir nunmehr worinnen der Herr Daube mit einem berühmten Scribenten übereinkömmt, worinnen er von ihm abgeht, und wie eine Erfindung die andere erzeuget. Daß es in Absicht auf diesen letztern Punct einigermaßen seine Richtigkeit haben muß, ist daraus zu sehen, weil der Herr Verfasser gerade die 3. von dem Herrn Rameau, obgleich in einer ganz andern Absicht angeführten Accorde beybehalten hat. Er hätte sonst ja anstatt des Sertquintenaccords den Septimensatz auf der Secunda Toni wählen können. Denn in der That, mit was für Recht kann der Herr Daube den Sertquintenaccord für einen Grundaccord ausgeben? Sind ihm die charakteristischen Merkmale eines Grundaccordes nicht bekannt? Wo finden sich aber diese in dem Sertquintenaccord? Mit eben dem Recht als er denselben für einen Grundaccord ansiehet, kann ein anderer den Secundenaccord auf der Finalsaute dafür annehmen. Wenn man denselben hernach in den Accord der falschen Quinte auf dem Se-

mito-

mitonio Modi auflöset: so hat man vermittelst ihrer Berkehrung eben diejenige Anzahl von Accorden, die der Herr Daube angiebt. Dünkt demselben dieses Verfahren lächerlich, so kann er versichert seyn, daß man zu dem seinigen auch nicht ernsthaft aussehn kann. Warum er aber zwey dissonirende Grundaccorde, die nichts verschiedenes hervorbringen, annehmen kann, bleibt zur Zeit mir noch unbegreiflich, indem überhaupt, und zwar nach dem System des Herrn Rameau, es nur zweyerley Grundaccorde, einen consonirenden und einen dissonirenden geben kann. Doch vielleicht wird sich mein Zweifel in der Folge aufklären. Wir wollen also unsere allgemeine Betrachtungen auf die Seite setzen, und einige Sätze des III. Capitels besonders durchgehen, um uns mit dem Lehrgebäude des Herrn Verfassers näher bekannt zu machen.

Seite 16. — — „Da viele Menschen, „die niemahls die Noten erlernen haben, den- „noch Melodien in der großen Tonart C, sel- „ten aber in den übrigen hören lassen, so ist „daraus unter andern zu schliessen, daß ein „Anfänger den Anfang zum Generalbasse dar- „innen machen solle.

Die Erfahrung von dem Singen der Menschen in C dur ist nagelneu. Man kan alle Tage die Probe damit machen. Man nehme eine unmusikalische Person, und lasse sie ein ihr bekanntes gemeines aus einem Durton gesetztes Gassenlied anstimmen, und probire alsdenn den Ton

Ton derselben auf dem Claviere. Man mache diesen Versuch mit mehreren Personen, und zwar Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht. Die eine wird allezeit ihren Ton eine Secunde, Terz, Quarte &c. höher oder tiefer nehmen. Nun fragt es sich, wie denn alle diese verschiedenen Töne C dur seyn können. Doch Herr Daube wird ein veränderliches Maaß bey der Höhe und Tiefe des C Tons annehmen, und vermittelst desselben auf zwölferley Art die Intonation von C verändern können. Braucht es aber solcher falschen Erfahrung, um zu erweisen, daß ein Generalbaßschüler in C dur zu lernen anfangen soll?

Seite 18. „Mattheson, Heinichen, „Spieß und Kellner haben zwar etwas wenig „ges von der Unwendung gesagt: Allein sie „haben es nur bloß bey dem Recitativstyle „erwehnet, ohne zu entdecken, wie die meisten „Accorde, Beziefierungen &c. hieraus entspringen, das doch einem jeden Anfänger ungemaine Dienste würde gethan haben.“

Also ist der Herr Daube der erste, der die Verkehrung der Accorde nach aller Form lehrt. Aber ist ihm nicht etwann entfallen, daß Herr Rameau solches in seinem traité de l'harmonie, der 1722. zu Paris herausgekommen ist, bereits gethan hat? Doch Herr Daube redet nur vielleicht von den Tonlehrern unter den Deutschen. Aber wie lange vor ihm ist die Verkehrung der
Accorde

Accorde auch schon nach aller Form hieselbst bekannt geworden? Sollte der Herr Verfasser ein solcher Fremdling in der musikalischen Litteratur seyn, und z. E. die Schriften des Herrn Sorge niemahls, auch nur von ungefähr, gesehen haben? Was hat dieser anders gethan, als daß er die Verkehrung der Accorde gelehret hat? Aber war denn, ehe diese Männer mit ihren Lehrbüchern ans Licht traten, die Verkehrung der Accorde eine so gar unbekante Sache? So alt als der doppelte drey und vierstimmige Contrapunct ad Octavam ist, so alt ist auch die Verkehrung der Accorde. Hieran kann kein anderer zweifeln, als derjenige, der nicht weiß, was ein doppelter Contrapunct in der Octave heißt.

Der Herr Rameau, ein Mann, dessen vortrefliche Einsichten die vollkommne Achtung der Welt verdienen, hat kein anderes Verdienst in diesem Stücke, als daß er zuerst die Lehre von der Verkehrung der Sätze auf den Generalbaß appliciret hat, daß er hernach auf die Intervallen, woraus die Accorde bestehen, besonders zurückgegangen ist, und darunter die Septime als die Quelle aller Dissonanzen entdeckt hat. Daß, da die Lehre von der Verkehrung der Intervallen und Accorde sensten nirgends als in den Schulen der Contrapunctisten zu erlernen war, Herr Rameau vermittelst dieser Application auch denjenigen, die nicht so weit gehen

gehen wollen, einen ungemeinen Nutzen gestiftet, und folglich deswegen allen nur möglichen Dank verdienet, brauchet nicht erwiesen zu werden.

Seite 18. „Mich wundert, daß so viele berühmte und erfahrene Männer, die der musikalischen Leiter gedacht, dennoch nicht daran denken, eine Septime auf die Quintam Toni zu setzen, sondern sie entweder mit $\frac{7}{3}$ oder Benfügung der 8 bezeichnet wissen wollen. (a) Bei solcher Bezeichnung frage ich, was für ein Unterschied sey zwischen dem Grundtonaccord $\frac{8}{3}$ und diesem unter dem Grundton stehenden Quintenaccord. (b) Nun ist aber bekannt, daß von einer vollkommenen Consonanz zur andern eben so vollkommenen Consonanz zu gehen, wenn es auch sprunghaft oder fallweise geschähe, nicht gut, ja nicht einmahl wohl erlaubt ist. Hier aber müßte man dieses beständig hören. (c)

(a) Dieses wird ohne Zweifel deswegen geschehen seyn, weil die Septime nicht vorher gelegen hat, oder sich in den folgenden Accord nicht hat auflösen können. Der Herr Daube hat es sich ja ziemlich oben merken lassen, daß er kein Freund von Dissonanzen ist. Warum spricht er denn so zum Vortheile der Septime? Ich bemerke hier wieder einen französischen Gedanken. Die Quinta Toni soll keinen andern Accord haben als den Septimenaccord. Aber wenn nun weder der Ausdruck, noch die folgenden oder vorhergehenden Stimmen eine Septime erfordern, wie wird es denn da halten?

Der Unterschied, der hier übrigens zwischen $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{3}$ gemacht wird, ist zu subtil, als daß ich ihn so gleich begreifen sollte. Ich werde der Sache nachdenken. Soviel weiß ich, daß man niemahls einen andern Accord greift, als den harmonischen Dreyklang,

Klang, es mag eine 3. 5. oder 8. oder es mögen alle diese Ziefen über einer Note stehen. Wenn man übrigens öfters lieber eine 3. als 5 oder 8, und umgekehrt, nimmt; so geschicht dieses zu Folge einer vorhergegangenen Dissonanz, die entweder in die 3. 5. oder 8. dieses Accords sich auflösen soll.

(b) Der Unterscheid zwischen dem Dreyklange auf der Finalsaute und der Dominante ist, deucht mich, mit Händen zu greifen. Macht die verschiedene Höhe nebst der Folge der Saute nicht Unterscheids genug?

Ein andrer mögte aber wohl den Herrn Verfasser fragen, warum er den Septimenaccord auf der Quinta Toni, einen Quintenaccord und den Sextquintenaccord auf der Quarta Toni, einen Quartenaccord nennet. Wenn nun in einem fremden Stücke (nicht etwann in einer Composition vom Hrn. Daube) auf einer andern Tonsaute, als der Quarta, z. E. auf der Quinta oder Sexta Toni, im Lauffe der Modulation in C dur, ein Sextquintenaccord vorkömmt, so kann ja dieser Accord alsdenn unmöglich mehr ein Quartenaccord heißen. Bey dem Quintenaccord kan man sich hingegen nichts anders als den vollkommenen harmonischen Dreyklang concipiren. Ich weiß nicht, wie in einem so deutlich und ordentlich geschriebnen Werke solche ganz verwirrte und falsche Benennungen vorkommen können. Doch dieses gehöret mit unter die neuen Erfindungen. Wer ein neues Systema auf die Bahn bringet, der hat schon die Erlaubniß, neue Rahmen einzuführen, ob sie gleich nicht richtig sind, und eine Quinte in eine Quarte, die Septime aber in eine Quinte zu verwandeln. Ich glaube aber nicht, daß der Herr Verfasser viele Nachfolger haben wird; welches auch zum Besten der Sache des Apollo nicht zu wünschen ist.

(c) Da haben wir einen Betweiß, wie gründlich der Herr Verfasser in der Lehre von der Folge der
Conz

366 III. Gedanken über Hn. Daubens &c.

Consonanzen unterrichtet ist. Man setze folgendes Exempel:

$\frac{6}{4}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{8}{5}$
$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3}$
G	G	C

Dieses tadelt der Herr Daube; warum? weil es nicht erlaubt ist, von einer vollkommenen Consonanz zur andern zu gehen. Wie sehr sind unsere Vorfahren zu bedauern, daß sie diese Regel nicht so erkläret haben! Ihre musikalische Seligkeit leydet in der That darunter. Aber was halte ich mich bey einer Sache auf, die Herr Daube nur ohne Zweifel zum Scherz so hingeschrieben? Vielleicht haben ihm die wiederholten Ziefern $\frac{8}{5}$ $\frac{8}{5}$ dazu Gelegenheit gegeben. Sollte sich aber wohl ein Accompagnateur finden, der solches folgendergestalt spielte?

g	c
d	g
h	e
G	C

Mit dem würden die unbarmherzigen neun Musen nichts anders als wie mit dem Marsias verfahren; Allein wenn nun auch ein unwissender Accompagnateur solches thäte, würde dieses der eigentlichen Folge dieser Sätze Tork thun? Ich schäme mich beynahe, von dieser Materie im Ernst gesprochen zu haben. Ich übergehe deswegen die übrigen Fragen, die der Herr Daube in der großen Anmerkung bey (e) Seite 18. annoch thut. Es sind Fragen, die wohl einem Schüler des Generalbasses, aber keinem Lehrer desselben erlaubt sind.

Die Fortsetzung mit nächsten.



Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Fünftes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1756.

Inhalt

des

fünften Stück.

- I. Hrn. Kiedts Tabellen über alle drey- und vierstimmige 2c. Accorde.
- II. Lebensnachrichten von einigen berühmten französischen Sängern.
- III. Le glorie della Poesia &c. nebst einem Verzeichnisse der in Venedig aufgeführten Opern.
- IV. Du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten.
- V. Hrn. D. Gemmels Fortsetzung der Gedanken über Hrn. Daubens Generalbaß.
- VI. Die Königl. Capell- und Kammermusik zu Dresden.
- VII. Scherzlied vom Hrn. Dffenfelder.



I.

Herrn Friedrich Wilhelm Riedts
 Tabellen über alle drey- und vierstimmige
 in der vollständigen diatonisch- chroma-
 tisch- enharmonischen Tonleiter ent-
 haltne drey- und vierstimmige Grund-
 accorde, ihre wahre Anzahl, Sitz und
 Vorzug in der Composition daraus
 zu erkennen.

Ich habe in meinem Versuche über die mu-
 sikalischen Intervallen die vollständige
 diatonisch- chromatisch- enharmonische
 Tonleiter als einen zureichenden Grund angenom-
 men, die wahre Anzahl, den eigentlichen Sitz und
 natürlichen Vorzug der musikalischen Intervallen
 zu bestimmen. Da aus der Verbindung der In-
 tervallen die Accorde entspringen, so folget ganz
 natürlich, daß auch alle mögliche Gattungen und
 Arten der drey- vier- und mehrstimmigen Grund-
 accorde in dieser vollständigen diatonisch- chroma-
 5. Stück. II. Band. B b tisch-

388 I. Herrn Riedts Tabellen

tisch = enharmonischen Tonleiter ihren zureichenden Grund haben, und daß sich daraus erkennen lassen müsse, wie groß ihre wahre Anzahl sey, wo sie ihren eigentlichen Sitz haben, und welchen unter diesen Arten von drey = vier = und mehrstimmigen Grundaccorden der natürliche Vorzug in der Ausübung zukomme.

Daß diese Wahrheit verschiednen Tonkünstlern bedenklich vorkommen wird, schließe ich daher, weil einigen derselben mein Intervallensystem so zweideutig vorgekommen, ohne zu wissen warum. Ich gebe ihnen aber zu erwägen, ob nicht in einem jeden einzelnen Dinge Einheit, Wahrheit, Ordnung und Vollkommenheit seyn müsse, und, wenn diese vier Stücke in der diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter, als dem Grunde, woraus ich mein Intervallen = und Harmoniensystem hergeleitet habe, angetroffen werden, ob man dasselbe alsdenn mit Recht verwerfen könne, ohne nicht zugleich den Mangel der Einsicht in Einheit, Wahrheit, Ordnung und Vollkommenheit zu verrathen. Ist aber das Gegentheil darinnen anzutreffen, so sollten es diese brave Leute als eine Pflicht ansehen, nicht heimlich, sondern öffentlich ihre Gedanken darüber an den Tag zu legen, und den Ungrund meines Systems anzuzeigen. Ich werde mich meines Orts sehr bereitwillig finden, aus Liebe zur Wahrheit andere Gedanken zu hegen, und meinen Irrthum fahren zu lassen.

Denen aber, die viele von meinen Intervallen und folglich die daraus entspringende Harmonien etwan für papierne Intervallen und Harmonien

aus =

ausgeben, und deswegen verwerfen sollten, weil sie nicht von dem Gehöre, sondern nur von dem Auge und dem Verstande bemerkt werden können, denen will ich zu bedenken geben, ob sie ohne Zulassung dieser papiernen Intervallen und Harmonien, sich wohl jemahls werden im Stande befinden, den Zusammenhang verschiedener Töne, die von den größten Männern in der Melodie ausgeübet worden sind, aus richtigen Gründen zu erklären und zu beurtheilen. Es scheint mir daher das was diese Herren von papiernen Intervallen und Harmonien, zu sprechen belieben, dem Urtheile derjenigen nicht unähnlich zu seyn, welche die Anzahl der Intervallen für unzählbar halten, da doch bekannt genug ist, daß eine unzählbare Zahl ein Unding ist. Denn werden, um die auf- und absteigenden Klangleitern der 24. Töne, nur 21. in vollkommenen Quinten zusammenhängende Töne erfordert, so muß man aus eben diesen 21. Tönen die wahre Anzahl der Intervallen aufs genaueste bestimmen, und aus der verschiednen Verbindung dieser Intervallen alle drey- und mehrstimmige Grundaccorde aufs genaueste und gewisseste, ohne einen Irthum in der Rechnung zu begehen, herleiten und feste setzen können. Wer dieses wohl erwäget, der sollte etwas behutsamer dadurch gemacht werden, dasjenige sogleich für tadelnswürdig zu schelten, warum er sich nicht genugsam bekümmert hat. Ich will ihm zu seiner Belehrung des Herrn Prof. Meyers **Abbildung eines Kunstrichters** St. 9. bestens empfehlen.

390 I. Herrn Riedts Tabellen

Die wahre Anzahl, den eigentlichen Sitz und den natürlichen Vorzug aller Arten und Gattungen der drey- und vierstimmigen Grundaccorde aufs bequemste vorzustellen, habe ich folgende zwey Tabellen entworfen. Die erste enthält die dreystimmige Gattung mit allen ihren Arten. Ich theilte sie den unpartheyischen Liebhabern musikalischer Wahrheiten zur vernünftigen Beurtheilung mit. Die Arten der Accorde sind alle bey dem Anfange numerirt, und der tieffste Ton ist eigentlich der Sitz, wo sie hin gehören. Hinter jeder Tabelle findet man ein kurzes Verzeichniß, woraus man erstlich erkennen kann, welche Arten von Harmonien gleich vielmahl vorhanden sind, und zweitens, welche Arten am meisten sind hervorgebracht worden. Hieraus wird eben der vorzügliche Gebrauch einer Harmonie erkannt und bestimmt.

Ich will nichts mehr bemerken, als daß in den Tabellen alle drey und vierstimmige Grundaccorde anzutreffen sind, die nur jemahls sind erfunden worden, oder die man nur ersinnen kann. Alles übrige aber, weil es zur Einheit der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter nicht gehört, ist überflüssig und daher verwerflich. Nach allem diesem wird hoffentlich niemand zweifeln, daß sich die fünf- und mehrstimmigen Grundaccorde ebenmäßig, wie die drey- und vierstimmigen, aufs genaueste bestimmen lassen. Ich habe aber für unnöthig gefunden, solche auszuarbeiten, indem sie ein jeder, der sie ordentlich zu suchen weiß, von selbst ohne Mühe auch ordentlich finden wird.

Erste

Erste Tabelle

Alle verschiedenen dreystimmigen Grundaccorde, die in der einzelnen diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter von C enthalten sind.

1 Art.	Dreymahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	fes des his	—	1 mahl.
2 Art.	Dreymahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.	fes d his	—	1 mahl.
3 Art.	Dreymahl verkleinerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.	fes dis his	—	1 mahl.
4 Art.	Zweymahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	es b f as ces ges des fes ais cis his dis		4 mahl.
5 Art.	Zweymahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.	des fes f as ces es ges b b des d f as c es g gis b his dis fis ais cis cis	—	8 mahl.
6 Art.	Zweymahl verkleinerte Quint. Kleine Terz. Grundton.	des fes f as ces es ges b h d dis fis a cis e gis gis h his dis fis ais cis cis	—	8 mahl.
7 Art.	Zweymahl verkleinerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	ces ges des fes ais cis his dis fis cis gis h		4 mahl.

8 Art. Einmahl verkleinerte Quinte. e h a fis
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges fes des
 Grundton. ais eis dis his 4 mahl.

9 Art. Einmahl verkleinerte Quinte.
 Einmahl verkleinerte Terz.
 Grundton.
 b h d as a f fis c es e g
 ges g b fes f des d as ces e es
 e eis gis d dis h his fis a ais cis 11 mahl.

10 Art. Einmahl verkleinerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 ces c es e ges g b h des d fes f fis as a
 as a c cis es e g gis b h des d dis f fis
 f fis a ais c cis e eis g gis b h his d dis 15 mahl

11 Art. Einmahl verkleinerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 ces c es ges g b des d fes f as
 a ais cis e eis gis h his d dis fis
 f fis a c cis e g gis b h d 11 mahl

12 Art. Einmahl verkleinerte Quinte. ces ges des fes
 Einmahl vergrößerte Terz. ais eis his dis
 Grundton. f c g b 4 mahl.

13 Art. Vollkommene Quinte. eis his ais
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. ais eis dis 3 mahl.

14 Art. vollkommene Quinte.
 Einmahl verkleinerte Terz.
 Grundton.
 cis e eis gis h his dis fis a ais
 as ces c es ges g b des fes f
 fis a ais cis e eis gis h d dis 10 mahl.

15 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 393

- 15 Art.** Vollkommene Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 c cis es e eis g gis b h his d fis dis f as a ais
 as a ces c cis es e ges g gis b d h des fes f fis
 f fis as a ais c cis es e eis g h gis b des d dis 17 m.
- 16 Art.** Vollkommene Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 ces c cis es e ges g gis b h des d dis f fis as a
 as a ais c cis es e eis g gis b h his d dis f fis
 fes f fis as a ces c cis es e ges g gis b h des d 17 m.
- 17 Art.** Vollkommene Quinte.
 Einmahl vergrösserte Terz.
 Grundton.
 ces c es ges g b des d f as
 a ais cis e eis gis h his dis fis
 fes f as ces c es ges g b des 10 mahl.
- 18 Art.** Vollkommene Quinte. ces ges des
 Zweymahl vergrösserte Terz. ais eis his
 Grundton. fes ces ges 3 mahl.
- 19 Art.** Einmahl vergrösserte Quinte. eis his ais
 Einmahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. a e d 3 mahl.
- 20 Art.** Einmahl vergrösserte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 cis e eis gis h his dis fis a ais
 as ces c es ges g b des fes f
 f as a c es e g b des d 10 mahl.
- 21 Art.** Einmahl vergrösserte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 c cis e eis g gis h his d dis fis a ais
 as a c cis es e g gis b h d f fis
 fes f as a ces c es e ges g b des d 13 mahl.

22 Art.	Einmahl vergrößerte Quinte. Einmahl vergrößerte Terz. Grundton.	c cis e g gis h d dis fis a a ais cis c eis gis h his dis fis fes f as ces c es ges g b des	10 mahl.
23 Art.	Einmahl vergrößerte Quinte. Zweymahl vergrößerte Terz. Grundton.	c g d ais eis his fes ces ges	3 mahl
24 Art.	Zweymahl vergrößerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.	eis his ais ces ges fes as es des	3 mahl.
25 Art.	Zweymahl vergrößerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	cis eis gis his dis ais as c es g b f fes as ces es ges des	— 6 mahl.
26 Art.	Zweymahl vergrößerte Quinte. Einmahl vergrößerte Terz. Grundton.	cis eis gis his dis ais a cis e gis h fis fes as ces es ges des	— — 6 mahl.
27 Art.	Zweymahl vergrößerte Quinte. Zweymahl vergrößerte Terz. Grundton.	cis gis dis ais eis his fes ces ges	3 mahl

Verzeichniß

woraus zu ersehen, welche Arten am öftersten in der x. Tonleiter vorkommen, und deswegen am mehresten müssen gebraucht werden.

Die Arten.	15.	16	—	—	kommen vor	17 mahl.
2	10	—	—	—	= =	15 =
3	21	—	—	—	2 0	13 =
						Die

Die Arten,	9.	11	—	—	kommen vor	11	mahl.
=	14.	17.	20.	22.	=	10	=
=	5.	6	—	—	=	8	=
=	25.	26	—	—	=	6	=
=	4.	7.	8.	12	=	4	=
=	13.	18.	19.	23.	24.	27.	=
=	1.	2.	3.	—	=	1	=

Zwente Tabelle

Aller verschiedenen vierstimmigen Grundaccorde, die in der einzelnen diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter von C enthalten sind.

1 Art.	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Zweymahl verkleinerte Terz.	des					
	Grundton	his	—				1 mahl.
2 Art.	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Einnahl verkleinerte Terz.	d					
	Grundton	his	—				1 mahl.
3 Art.	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Kleine Terz.	dis					
	Grundton.	his					1 mahl.
4 Art.	Zweymahl verkleinerte Septime.	ges	des	ces	as		
	Zweymahl verkleinerte Quinte.	es	b	as	f		
	Zweymahl verkleinerte Terz.	ces	ges	fes	des		
	Grundton.	ais	eis	dis	his		4 mahl.
5 Art.	Zweymahl verkleinerte Septime.						
	Zweymahl verkleinerte Quinte.						
	Einnahl verkleinerte Terz.						
	Grundton.						
		ges	des	fes	as	ces	
		es	b	des	f	as	
		c	g	b	d	f	
		ais	eis	gis	his	dis	
							— — 5 mahl.
							6 Art.

- 6 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Kleine Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|---------|
| ges | des | fes | as | ces | | | |
| es | b | des | f | as | | | |
| cis | gis | h | dis | fis | | | |
| ais | eis | gis | his | dis | — | — | 5 mahl. |
- 7 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Grosse Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|--|--|-----|--|--|--|--|---------|
| | | fes | | | | | |
| | | des | | | | | |
| | | his | | | | | |
| | | gis | | | | | 1 mahl. |
- 8 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Einnahl verkleinerte Quinte.
Zweymahl verkleinerte Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--------|
| ges | des | as | ces | | | | |
| e | h | fis | a | | | | |
| ces | ges | des | fes | | | | |
| ais | eis | his | dis | | | | 4 mal. |
- 9 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Einnahl verkleinerte Quinte.
Einnahl verkleinerte Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|---------|
| ges | des | fes | as | ces | | | |
| e | h | d | fis | a | | | |
| c | g | b | d | f | | | |
| ais | eis | gis | his | dis | — | — | 5 mahl. |
- 10 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Einnahl verkleinerte Quinte.
Kleine Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|---------|
| ges | des | fes | as | ces | | | |
| e | h | d | fis | a | | | |
| cis | gis | h | dis | fis | | | |
| ais | eis | gis | his | dis | — | — | 5 mahl. |
- 11 Art. Zweymahl verkleinerte Septime.
Einnahl verkleinerte Quinte.
Grosse Terz.
Grundton.
- | | | | | | | | |
|--|--|-----|--|--|---|--|---------|
| | | fes | | | | | |
| | | d | | | | | |
| | | his | | | | | |
| | | gis | | | — | | 1 mahl. |
- 12 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 397

- | | | |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 12 Art. | Zweymahl verkleinerte Septime.
Vollkommene Quinte.
Zweymahl verkleinerte Terz.
Grundton. | ges des ces
eis his ais
ces ges fes
ais eis dis 3 mahl. |
| 13 Art. | Zweymahl verkleinerte Septime.
Vollkommene Quinte.
Einnmahl verkleinerte Terz.
Grundton. | ges des fes ces
eis his dis ais
c g b f
ais eis gis dis 4 mahl. |
| 14 Art. | Zweymahl verkleinerte Septime.
Vollkommene Quinte.
Kleine Terz.
Grundton. | ges des fes ces
eis his dis ais
cis gis h fis
ais eis gis dis 4 mahl. |
| 15 Art. | Zweymahl verkleinerte Septime.
Vollkommene Quinte.
Grosse Terz.
Grundton. | fes
dis
his
gis — 1 mahl. |
| 16 Art. | Einnmahl verkleinerte Septime.
Dreymahl verkleinerte Quinte.
Zweymahl verkleinerte Terz.
Grundton. | a
fes
des
his — 1 mahl. |
| 17 Art. | Einnmahl verkleinerte Septime.
Dreymahl verkleinerte Quinte.
Einnmahl verkleinerte Terz.
Grundton. | a
fes
d
his — 1 mahl. |
| 18 Art. | Einnmahl verkleinerte Septime.
Dreymahl verkleinerte Quinte.
Kleine Terz.
Grundton. | a
fes
dis
his — 1 mahl. |
| 19 Art. | Einnmahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Zweymahl verkleinerte Terz.
Grundton. | g d a c
es b f as
ces ges des fes
ais eis his dis 1 mahl. |
- 20 Art.

20 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Einmahl verkleinerte Terz.
Grundton.

es	b	as	g	d	f	a	c		
ces	ges	fes	es	b	des	f	as		
as	es	des	c	g	b	d	f		
fis	cis	h	ais	eis	gis	his	dis	—	8 mahl.

21 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Kleine Terz.
Grundton.

es	b	as	g	d	f	a	c		
ces	ges	fes	es	b	des	f	as		
a	e	d	cis	gis	h	dis	fis		
fis	cis	h	ais	eis	gis	his	dis	—	8 mahl.

22 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
Zweymahl verkleinerte Quinte.
Grosse Terz.
Grundton.

es	b	as	f						
ces	ges	fes	des						
ais	eis	dis	his						
fis	cis	h	gis					4 mahl.	

23 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
Einmahl verkleinerte Quinte.
Zweymahl verkleinerte Terz.
Grundton.

g	d	a	c						
e	h	fis	a						
ces	ges	des	fes						
ais	eis	his	dis					4 mahl.	

24 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
Einmal verkleinerte Quinte.
Einmahl verkleinerte Terz.
Grundton.

es	ges	b	des	as	ces	g	d	f	a	c		
c	es	g	b	f	as	e	h	d	fis	a		
as	ces	es	ges	des	fes	c	g	b	d	f		
fis	a	cis	e	h	d	ais	eis	gis	his	dis	11 mahl.	

25 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 399

25 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.

es	ges	b	des	fes	as	ces	g	d	f	a	c
c	es	g	b	des	f	as	e	h	d	fis	a
a	c	e	g	b	d	f	cis	gis	h	dis	fis
fis	a	cis	e	g	h	d	ais	eis	gis	his	dis

12 mahl.

26 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.

es	ges	b	des	fes	as	ces	f
c	es	g	b	des	f	as	d
ais	cis	eis	gis	h	dis	fis	his
fis	a	cis	e	g	h	d	gis

8 mahl.

27 Art. Einmahl verkleinerte Septime. fes
 Einmahl verkleinerte Quinte. des
 Einmahl vergrößerte Terz. his
 Grundton. g

1 mahl.

28 Art. Einmahl verkleinerte Septime. g d c
 Vollkommene Quinte. eis his ais
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. ais eis dis

3 mahl.

29 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
 Vollkommene Quint.
 Einmahl verkleinerte Terz.
 Grundton.

es	ges	b	des	as	ces	g	d	f	c
cis	e	gis	h	fis	a	eis	his	dis	ais
as	ces	es	ges	des	fes	c	g	b	f
fis	a	cis	e	h	d	ais	eis	gis	dis

10 mahl.

30 Art.

- 30 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 es ges b des fes as ces g d f c
 cis e gis h d fis a eis his dis ais
 a c e g b d f cis gis h fis
 fis a cis e g h d ais eis gis dis **11 mahl.**
- 31 Art. Einmahl verkleinerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 es ges b des fes ces f as
 cis e gis h d a dis fis
 ais cis eis gis h fis his dis
 fis a cis e g d gis h **8 mahl.**
- 32 Art. Einmahl verkleinerte Septime. fes
 Vollkommene Quinte. d
 Einmahl vergrösserte Terz. his
 Grundton. g **1 mahl.**
- 33 Art. Einmahl verkleinerte Septime. ges des ces
 Einmahl vergrösserte Quinte. eis his ais
 Einmahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. a e d **3 mahl.**
- 34 Art. Einmahl verkleinerte Septime. ges des fes ces
 Einmahl vergrösserte Quinte. eis his dis ais
 Kleine Terz. c g b f
 Grundton. a e g d **4 mahl.**
- 35 Art. Einmahl vergrösserte Septime. ges des fes ces
 Einmahl vergrösserte Quinte. eis his dis ais
 Grosse Terz. cis gis h fis
 Grundton. a e g d **4 mahl.**
- 36 Art. Einmahl verkleinerte Septime. fes
 Einmahl vergrösserte Quinte. dis
 Einmahl vergrösserte Terz. his
 Grundton. g **1 mahl.**
- 37 Art.**

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 401

37 Art.	Kleine Septime. Drey Mahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	ais fes des his	—	1 mahl.
38 Art.	Kleine Septime. Drey Mahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.	ais fes d his	—	1 mahl.
39 Art.	Kleine Septime. Drey Mahl verkleinerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.	ais fes dis his	—	1 mahl.
40 Art.	Kleine Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	gis dis ais eis es b f as ces ges des f ais eis his dis	—	4 mahl.
41 Art.	Kleine Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.	e h a gis dis fis ais eis ces ges fes es b des f as as es des c g b d f fis cis h ais eis gis his dis	—	8 mahl.
42 Art.	Kleine Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.	e h a gis dis fis ais eis ces ges fes es b des f as a e d cis gis h dis fis fis cis h ais eis gis his dis	—	8 mahl.
43 Art.	Kleine Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	e h a fis ces ges fes des ais cis dis his fis cis h gis	—	4 mahl.
44 Art.				

44 Art. Kleine Septime. ais gis dis cis
 Einmahl verkleinerte Quinte. fis e h a
 Zweymahl verkleinerte Terz. des ces ges fes
 Grundton. his ais eis dis 4 mahl.

45 Art. Kleine Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Einmahl verkleinerte Terz.
 Grundton.
 ais a gis g fis e dis d cis c h
 fis f e es d c h b a as g
 d des c ces b as g ges f fes es
 his h ais a gis fis eis e dis d cis 11 mahl.

46 Art. Kleine Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 ais a as gis g fis f e es dis d cis c h b
 fis f fes e es d des c ces h b a as g ges
 dis d des cis c h b a as gis g fis f e es
 his h b ais a gis g fis f eis e dis d cis ces 15 mal

47 Art. Kleine Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 a as g fis f e ces d c h b
 f fes es d des c as b as g ges
 dis d cis his h ais f gis fis eis e
 h b a gis g fis d e d cis c 11 mahl.

48 Art. Kleine Septime. f es b as
 Einmahl verkleinerte Quinte. des ces ges fes
 Einmahl vergrösserte Terz. his ais eis dis
 Grundton. g f c b 4 mahl.

49 Art. Kleine Septime. gis dis cis
 Vollkommene Quinte. eis his ais
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. ais eis dis 3 mahl.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 403

50 Art. Kleine Septime.

Vollkommene Quinte.

Einmahl verkleinerte Terz.

Grundton.

a gis g fis e dis d cis c h
 fis eis e dis cis his h ais a gis
 des c ces b as g ges f fes es
 h ais a gis fis eis e dis d cis

10 mahl.

51 Art. Kleine Septime.

Vollkommene Quinte.

Kleine Terz.

Grundton.

a as gis g ges fis f e es dis f des cis c ces h b
 fis f eis e es dis d cis c his d b ais a as gis g
 ddes cis c ces h b a as gis h ges fis f fes e es
 h b ais a as gis g fis f eis g es dis d des cis e

17 mahl.

52 Art. Kleine Septime.

Vollkommene Quinte.

Grosse Terz.

Grundton.

a as g ges fis f fes e es d des c ces h b
 fis f e es dis d des cis c h b a as gis g
 dis d cis c his h b ais a gis g fis f eis e
 h b a as gis g ges fis f e es d des cis c

15 mahl.

53 Art. Kleine Septime.

Vollkommene Quinte.

Einmahl vergrößerte Terz.

Grundton.

as ges f fes es des ces b
 f es d des c b as g
 dis cis his h ais gis fis eis
 b as g ges f es des c

8 mahl.

5. Stück. II. Band.

Cc

54 Art.

- 54 Art. Kleine Septime. fes
 Vollkommene Quinte. des
 Zweymahl vergrößerte Terz. his
 Grundton. ges — 1 mahl.
- 55 Art. Kleine Septime. g d c
 Einmahl vergrößerte Quinte. eis his ais
 Einmahl verkleinerte Terz. ces ges fes
 Grundton. a e d 3 mahl.
- 56 Art. Kleine Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
 as g ges f es d des c ces b
 fis eis e dis cis his h ais a gis
 des c ces b as g ges f fes es
 h a as g f e es d des c 10 mahl.
- 57 Art. Kleine. Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
 as g ges f fes es d des c ces b
 fis eis e dis d cis his h ais a gis
 d cis c h b a gis g fis f e
 b a as g ges f e es d des c 11 mal
- 58 Art. Kleine Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.
 as ges f fes es des ces b
 fis e dis d cis h a gis
 dis cis his h ais gis fis eis
 b as g ges f es des c 8 mahl.
- 59 Art. Kleine Septime. fes
 Einmahl vergrößerte Quinte. d
 Zweymahl vergrößerte Terz. his
 Grundton. ges — 1 mahl.
 60 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 405

<p>60 Art. Kleine Septime. Zweymahl vergrösserte Quinte. Kleine Terz. Grundton.</p>	<p>ges des ces eis his ais ces ges fes as es des 3 mahl.</p>
<p>61 Art. Kleine Septime. Zweymahl vergrösserte Quinte. Grosse Terz. Grundton.</p>	<p>ges fes des c eis dis his ais c b g f as ges es des 4 mahl.</p>
<p>62 Art. Kleine Septime. Zweymahl vergrösserte Quinte. Einmahl vergrösserte Terz. Grundton.</p>	<p>ges fes des ces eis dis his ais eis h gis fis as ges es des 4 mal</p>
<p>63 Art. Kleine Septime. Zweymahl vergrösserte Quinte. Zweymahl vergrösserte Terz. Grundton.</p>	<p>ges fes dis his ges 1 mahl.</p>
<p>64 Art. Grosse Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.</p>	<p>ais eis h fes ces ges des as es h fis cis 3 mahl.</p>
<p>65 Art. Grosse Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.</p>	<p>ais eis his fes ces ges d a e h fis cis 3 mahl.</p>
<p>66 Art. Grosse Septime. Zweymahl verkleinerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.</p>	<p>ais eis his fes ces ges dis ais eis h fis cis 3 mahl.</p>
<p>67 Art. Grosse Septime. Einmal verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.</p>	<p>ais gis eis dis cis his f es c b as g des ces as ges fes es h a fis e d cis Cc 2</p>
	<p>6 mahl. 68 Art.</p>

68 Art. Grosse Septime.

Einnahl verkleinerte Quinte.

Kleine Terz.

Grundton.

ais	a	gis	fis	eis	e	dis	cis	his	h	
f	fes	es	des	c	ces	b	as	g	ges	
d	des	c	b	a	as	g	f	e	es	
h	b	a	g	fis	f	e	d	cis	c	10 mahl.

69 Art. Grosse Septime.

Einnahl verkleinerte Quinte.

Grosse Terz.

Grundton.

ais	a	gis	fis	eis	e	dis	cis	his	h	
f	fes	es	des	c	ces	b	as	g	ges	
dis	d	cis	h	ais	a	gis	fis	eis	e	
h	b	a	g	fis	f	e	d	cis	c	10 mahl.

70 Art. Grosse Septime.

Einnahl verkleinerte Quinte.

Einnahl vergrösserte Terz.

Grundton.

a	fis	e	h	
fes	des	ces	ges	
dis	his	ais	eis	
b	g	f	c	4 mahl.

71 Art. Grosse Septime.

Vollkommene Quinte.

Einnahl verkleinerte Terz.

Grundton.

ais	gis	eis	dis	cis	his		
fis	e	cis	h	a	gis		
des	ces	as	ges	fes	es		
h	a	fis	e	d	cis	—	6 mahl.

72 Art. Grosse Septime.

Vollkommene Quinte.

Kleine Terz.

Grundton.

ais	a	gis	g	fis	eis	e	dis	d	cis	c	his	h
fis	f	e	es	d	cis	c	h	b	a	as	gis	g
d	des	c	ces	b	a	as	g	ges	f	fes	e	es
h	b	a	as	g	fis	f	e	es	d	des	cis	c

13 mal.
73 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 407

73 Art. **Grosse Septime.**

Vollkommene Quinte.

Grosse Terz.

Grundton.

ais a gis g fis f eis e es dis d eis e his h b
 fis f e es d des cis c ces h b a as gis g ges
 dis d cis c h b ais a as gis g fis f eis e es
 h b a as g ges fis f fes e es d des cis c ces

16 mahl.

74 Art. **Grosse Septime.**

Vollkommene Quinte.

Einmahl vergrößerte Terz.

Grundton.

b a g fis f e es d e h
 ges f es d des c ces b as g
 e dis cis his h ais a gis fis eis
 ces b as g ges f fes es des c

10 mahl.

75 Art. **Grosse Septime.**

Vollkommene Quint.

Zweymahl vergrößerte Terz.

Grundton.

f es b
 des ces ges
 his ais eis
 ges fes ces

3 mahl.

76 Art. **Grosse Septime.**

Einmahl vergrößerte Quinte.

Einmahl verkleinerte Terz.

Grundton.

gis dis cis
 eis his ais
 ces ges fes
 a e d

3 mahl.

77 Art. **Grosse Septime.**

Einmahl vergrößerte Quinte.

Kleine Terz.

Grundton.

a gis g fis e dis d cis c h
 fis eis e dis cis his h ais a gis
 des c ces b as g ges f fes es
 b a as g f e es d des c

10 mahl.

78 Art. Grosse Septime.

Einnahl vergrösserte Quinte.

Grosse Terz.

Grundton.

b	a	gis	g	fis	f	e	es	dis	d	cis	c	h
g	fis	eis	e	dis	d	cis	c	his	h	ais	a	gis
es	d	cis	c	h	b	a	as	gis	g	fis	f	e
ces	b	a	as	g	ges	f	fes	e	es	d	des	c

13 mal.

79 Art. Grosse Septime.

Einnahl vergrösserte Quinte.

Einnahl vergrösserte Terz.

Grundton.

b	a	g	fis	f	e	es	d	e	h
g	fis	e	dis	d	cis	c	h	a	gis
e	dis	cis	his	h	ais	a	gis	fis	eis
ces	b	as	g	ges	f	fes	es	des	c

10 mahl.

80 Art. Grosse Septime.

Einnahl vergrösserte Quinte.

Zweymahl vergrösserte Terz.

Grundton.

f	es	b
d	c	g
his	ais	eis
ges	fes	ces

3 mahl.

81 Art. Grosse Septime.

Zweymahl verkleinerte Quinte.

Kleine Terz.

Grundton.

g	d	e
eis	his	ais
ces	ges	fes
ais	es	des

3 mahl.

82 Art. Grosse Septime.

Zweymahl vergrösserte Quinte.

Grosse Terz.

Grundton.

g	f	es	d	c	b
eis	dis	cis	his	ais	gis
c	b	as	g	f	es
as	ges	fes	es	des	ces

6 mahl.

83 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 409

83 Art. Große Septime.
 Zweymahl vergrößerte Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.

g	f	es	d	c	b	
eis	dis	cis	his	ais	gis	
eis	h	a	gis	fis	e	
as	ges	fes	es	des	ces	— 6 mahl.

84 Art. Große Septime.

	f	es	b	
Zweymahl vergrößerte Quinte.	dis	cis	gis	
Zweymahl vergrößerte Terz.	his	ais	eis	
Grundton.	ges	fes	ces	3 mahl.

85 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.

	eis	his	ais	
	ces	ges	fes	
	as	es	des	
Grundton.	f	c	b	3 mahl.

86 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Große Terz.
 Grundton.

	eis	his	ais	
	ces	ges	fes	
	a	e	d	
Grundton.	f	c	b	3 mahl.

87 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl verkleinerte Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.

	eis	his	ais	
	ces	ges	fes	
	ais	eis	dis	
Grundton.	f	c	b	3 mahl.

88 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.

ais	gis	eis	dis	cis	his	
f	es	c	b	as	g	
des	ces	as	ges	fes	es	
b	as	f	es	des	c	6 mahl.

Ec 4

89 Art.

89 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.

h ais gis fis eis e dis cis his
 ges f es des c ces b as g
 es d c b a as g f e
 ces b as ges f fes es des c

9 mahl.

90 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.

h ais gis fis eis e dis cis his
 ges f es des c ces b as g
 e dis cis h ais a gis fis eis
 ces b as ges f fes es des e

9 mahl.

91 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Vollkommene Quinte.
 Zweymahl vergrößerte Terz.
 Grundton,

h fis e
 ges des ces
 eis his ais
 ces ges fes

3 mahl.

92 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.

ais gis eis dis cis his
 fis e cis h a gis
 des ces as ges fes es
 b as f es des c

—

6 mahl.

93 Art. Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.

h ais gis fis eis e dis cis his
 g fis e d cis c h a gis
 es d c b a as g f e
 ces b as ges f fes es des e

9 mahl.

94 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 411

- 94 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.
- | | | |
|---------------------------------|---|---------|
| h ais gis fis eis e dis cis his | | |
| g fis e d cis c h a gis | | |
| e dis cis h ais a gis fis eis | | |
| ces b as ges f fes es des c | — | 9 mahl. |
- 95 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Einmahl vergrößerte Quinte.
 Zweymahl vergrößerte Terz.
 Grundton.
- | | | |
|-------------|---|---------|
| h fis e | | |
| g d c | | |
| eis his ais | | |
| ces ges fes | — | 3 mahl. |
- 96 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Zweymahl vergrößerte Quinte.
 Kleine Terz.
 Grundton.
- | | | |
|-------------|---|---------|
| gis dis cis | | |
| eis his ais | | |
| ces ges fes | | |
| as es des | — | 3 mahl. |
- 97 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Zweymahl vergrößerte Quinte.
 Grosse Terz.
 Grundton.
- | | | |
|-------------------------|---|---------|
| h gis fis e dis cis | | |
| gis eis dis cis his ais | | |
| es c b as g f | | |
| ces as ges fes es des | — | 6 mahl. |
- 98 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Zweymahl vergrößerte Quinte.
 Einmahl vergrößerte Terz.
 Grundton.
- | | | |
|-------------------------|---|---------|
| h gis fis e dis cis | | |
| gis eis dis cis his ais | | |
| e cis h a gis fis | | |
| ces as ges fes es des | — | 6 mahl. |
- 99 Art.** Einmahl vergrößerte Septime.
 Zweymahl vergrößerte Quinte.
 Zweymahl vergrößerte Terz.
 Grundton.
- | | | |
|-------------|---|---------|
| h fis e | | |
| gis dis cis | | |
| eis his ais | | |
| ces ges fes | — | 3 mahl. |

100 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Vollkommene Quinte. Grosse Terz. Grundton	eis his ces ges as es fes ces	2 mahl.
101 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Vollkommene Quinte. Einnahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis ges ces e a ces fes	2 mahl.
102 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Vollkommene Quinte. Zweymahl vergrößerte Terz. Grundton.	eis his ces ges ais eis fes ces	2 mahl.
103 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Einnahl vergrößerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	his eis g c es as ces fes	2 mahl.
104 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Einnahl vergrößerte Quinte. Einnahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis g c e a ces fes	2 mahl.
105 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Einnahl vergrößerte Quinte. Zweymahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis g c eis ais ces fes	2 mahl.
106 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Zweymahl vergrößerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	his eis gis cis es as ces fes	2 mahl.
107 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Zweymahl vergrößerte Quinte. Einnahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis gis cis e a ces fes	2 mahl.
108 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Zweymahl vergrößerte Quinte. Zweymahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis gis cis eis ais ces fes	2 mahl.

Verz

Verzeichniß

woraus zu ersehen, welche Arten am öftersten in der 2c. Tonleiter vorkommen, und deswegen am mehesten müssen gebraucht werden.

Die Arten.	51	—	—	kommen vor	17 mahl.
≡	73	—	—	≡	≡ 16 ≡
≡	46. 52	—	—	≡	≡ 15 ≡
≡	72. 78	—	—	≡	≡ 13 ≡
≡	25	—	—	≡	≡ 12 ≡
≡	24. 30. 45. 47. 57			≡	≡ 11 ≡
≡	29. 50. 56. 68. 69. 74.				
	77. 79.		—	≡	≡ 10 ≡
≡	89. 90. 93. 94		—	≡	≡ 9 ≡
≡	20. 21. 26. 31. 41. 42. 53.				
	58			≡	≡ 8 ≡
≡	67. 71. 82. 83. 88. 92. 97.				
	98			≡	≡ 6 ≡
≡	5. 6. 9. 10			≡	≡ 5 ≡
≡	4. 8. 13. 14. 19. 22. 23.				
	34. 35. 40. 43. 44. 48. 61.				
	62. 70			≡	≡ 4 ≡
≡	12. 28. 33. 49. 55. 60. 64.				
	65. 66. 75. 76. 80. 81. 84.				
	85. 86. 87. 91. 95. 96. 99			≡	≡ 3 ≡
≡	100. 101. 102. 103. 104.				
	105. 106. 107. 108.			≡	≡ 2 ≡
≡	1. 2. 3. 7. 11. 15. 16.				
	17. 18. 27. 32. 36. 37. 38.				
	39. 54. 59. 63.			≡	≡ 1 ≡



II.

Lebensnachrichten von einigen berühmten französischen Sängern.

I. Madem. Marthe le Rochois.

Madm. le Rochois gehörte in Caen zu Hause. Sie war aus einer guten, aber nicht gar zu bemittelten Familie. Da sie schon in der zartesten Kindheit zu einer Waise ward, so nahm sie einer ihrer Vettern zu sich, und ließ sich ihre Erziehung sehr angelegen seyn. Allein sie hatte das Unglück, auch diesen bald zu verlieren, worauf ihr mittelmäßiges Glück und die schöne Stimme, die ihr die Natur geschenkt hatte, sie dahin brachten, den Vorschlag anzunehmen, den ihr die Königl. Akademie der Musik im Jahre 1678. gethan hatte. Lully nahm sie mit Begierde bey dem Theater auf, und sie säumte nicht, sich auf demselben hervorzuthun. Sie machte im Jahre 1680. die Rolle der Arethuse in der Oper Proserpine mit unbeschreiblichem Beyfall, und ward kurz darauf die vornehmste Schauspielerinn auf der lyrischen Bühne, und ein vollkommenes Muster der Declamation, worinnen sie alle vorige Sängern übertraf. Lully, der ihre Vorzüge erkannte, und dessen Heldin sie war, zog sie bey seiner Arbeit zu Rathe, und eignete ihr öfters den glücklichen Erfolg seiner Opern zu. In der That besaß sie ausser ihrem Talente im Singen und Declamiren, viel Verstand; sie hatte

hatte viele und scharfe Einsichten, einen vortreflichen und sichern Geschmack, und in den Rollen, die sie hatte, riß sie die Zuschauer nicht weniger durch ihr Spiel als durch ihre Stimme an sich. Ob sie gleich nur von mittelmäßiger Größe, bräunlich, und, auffer auf dem Theater, von einem sehr gemeinen Ansehen war, ausgenommen daß sie große, feurige und alle Leidenschaften auszudrücken fähige Augen hatte: so verdunkelte sie dennoch auf der Schaubühne die schönsten und wohlgemachtesten Sängerinnen. Sie hatte daselbst das Ansehen einer Königinn, einer Gottheit, eine edle Richtung des Hauptes, die vortreflichsten Mienen und Gebärden; sie verstand sich sowohl auf das was man *Rittornell* nennet, und man währender Zeit spielet, daß die Schauspielerinn zum Vorschein kömmt, und sich auf der Bühne zeigt, als auf das stumme Spielen, wo sich währendem Stillschweigen alle Leidenschaften und Gemüthsbewegungen auf dem Gesichte abschildern müssen, eine Sache, davon die größten Sänger und Sängerinnen öfter sehr selten etwas wissen. So bald sie anfieng sich zu zeigen, und zu singen, so sahe man nur sie auf dem Theater. Wenn sie die Rolle der *Armide* spielte, so erschien sie in dem ersten Aufzuge zwischen den schönsten und wohlgemachtesten Sängerinnen, nemlich der *Madem. Moreau* und *Desmatins*, welche ihre Vertraute waren. Aber sobald die *Mademoiselle Rochois* nur die *Aerthe* ofnete, und unter einer majestätischen Emporhebung des Hauptes zu singen anfieng:

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous,
L'indomptable Renauld échappe à mon cour-
roux.

so waren ihre Vertrauten eclipsiret. Die Augen waren nur auf sie gerichtet.

In was für eine Entzückung wurde man nicht in dem fünften Auftritte des zweiten Aufzuges aus eben derselben Oper gesetzt, wenn sie mit dem Dolche in der Hand, die Brust des auf einem grünen Laubbette schlummernden Renauld durchzubohren, bereit stand? Sie sahe ihn und gerieth in Wuth; die Liebe bemeisterte sich wieder ihres Herzens; Wuth und Liebe bewegten sie wechselsweise; Mitleid und Zärtlichkeit fanden endlich Platz, und die Liebe siegete. Was für schöne und wahre Stellungen! Was für verschiedene Bewegungen und Ausdrücke entdeckte man in ihren Augen und auf ihren Wangen in dem mit folgenden Worten anhebenden Selbstgespräch:

Enfin, il est en ma puissance

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

„Wenn die Armide das Herz faßte, den Renauld
„zu erstechen, sagt der Verfasser von dem Leben
„des Quinault, so sahe man alle Welt unbeweglich
„und in dem größten Schauer, die Seele in den
„Ohren und in den Augen, bis die instrumental
„Musik, womit der Auftritt beschlossen wird, die
„Zuschauer endlich wieder zu sich kommen ließ.
„Sie schöpften wieder Athem bei einem vor Freu-
„de und Verwunderung entstehenden Gesause; sie
empfan-

empfangen alle einerley Bewegung, welche von der Schönheit des Auftritts und von dem allgemeinen Entzücken zeugete.

Man kann gewiß behaupten, daß verschiedene nach dem Tode des Lully von andern Meistern gefertigte Opern, dieser vortreflichen Sangerinn, einen grossen Theil ihrer guten Aufnahme zu danken haben. Als ihre Stimme und Gesundheit etwas abzunehmen anfingen: so verlies sie im Jahre 1698. das Theater mit einer von dem Könige ihr verwilligten ansehnlichen jährlichen Pension, welche sie nebst einer andern, die sie von dem Herzoge von Sully erhielt, in den Stand setzte, ihre übrige Lebenszeit, theils zu Paris, theils auf einem kleinen Landguth, welches sie zur Cetrouvillle an der Seine vier Meilen von Paris besaß, ruhig und veranugt hinzubringen. Verschiedene grosse Tonmeister, Schauspieler und Schauspielerinnen aus der Oper, machten ihr, wenn sie zu Paris war, die Aufwartung, und schagten ihre lebenswürdige Gesellschaft hoch.

Ihr sittlicher Character kam mit ihren vortreflichen Naturgaben vollkommen überein. Der dumme Stolz war ihr gänzlich unbekannt, der so oft die grossen Talente zu begleiten pflegt, wenn sich solche nicht bey Personen von Verstande und einer lautern Gemuthsneigung finden. Ob sie gleich die Oper verlassen hatte: so unterlies sie dennoch nicht, derselben annoch durch guten Rath nuglich zu seyn, wie sie denn fast die vornehmsten Sängerinnen,
die

die nach ihr den Ruhm der Bühne erhalten haben, z. E. die Desmoisell. Journet, Antier, und einige andere, durch ihren guten Unterricht gebildet und niemahls die geringste Eifersucht über den Beyfall, den sie verdienten, geäußert hat. Sie war eine zärtliche Freundin und verband mit der größten Aufrichtigkeit das ununeigennützigste Gemüth. Sie starb endlich den 9. October. 1728. im siebenzigsten Jahre ihres Alters zu Paris, und ward in der St. Eustachiuskirche begraben, wo sie die vornehmsten Personen aus Paris nebst der ganzen Königl. Akademie der Musik zur Gruft begleiteten. Folgende Verse, die der berühmte Abt Chaulieu, ihr im Jahre 1686. als sie das erste mahl die Armide spielte, widmete, sind sehr merkwürdig:

Je fers, grace à l'amour, une aimable Mai-
tresse,
Qui fait sous cent noms différens
Par mille nouveaux agrémens
Réveiller tous les jours mes feux, et ma
tendresse.

Sous le nom de Théone elle scût m'enflammer,
Arcabonne me plût, et j'adore Angelique,
Mais quoique sa beauté, sa grace soit unique,
Armide vient de me charmer.

Sous ce nouveau deguifement
Je trouve à mon Iris une grace nouvelle.
Fut-il, depuis qu'on aime, un plus heureux
Amant?

Je

von einig. franz. Sängerinnen. 419

Je goute chaque jour dans un amour fidele
Tous les plaisirs du changement.

auf deutsch.

„Ich bediene, der Liebe sey Dank, eine lebenswürdige Freundin, welche unter hundert verschiedenen Nahmen, durch tausend neue Reize, alle Tage meine Gluth und Zärtlichkeit zu erwecken weiß. Unter dem Nahmen der Theone (a) fieng sie an mich zu reizen; Arcabonne (b) gefiel mir, und die Angelica (c) bete ich an. Aber obwohl ihre Schönheit und Annehmlichkeit einzig ist: so bezaubert mich dennoch Armide (d). Unter dieser neuen Verkleidung finde ich neue Reize bey meiner Iris. Kann, seit man liebet, ein Liebhaber glücklicher seyn? Jeden Tag schmecke ich in der getreuesten Liebe alle Ergoglichkeiten der Veränderung.

(a) Theone, Tochter des Protheus, kommt vor in der Oper Phaeton.

(b) Arcabonne, Zauberinn in der Oper Amadis.

(c) Angelica, Königin von Catay, im Roland.

(d) Armide, in der Oper dieses Nahmens.

II. Mesdem. Moreau, Maupin und Desmatins.

Diese drey Sängerinnen spielten, nachdem die Rochois das Theater verlassen hatte, die vornehmsten Rollen. Die Moreau begab sich im Jahre 1708. ebenfalls von der Oper weg, und heyrathete

5. Stück. II. Band. Dd den

dem sie fünf oder sechs Wochen darauf ihren Geist aufgeben mußte. Ohne Zweifel mochte sie sich dieses den Tag nach dem traurigen Schnitte nicht vorgestellt haben, indem sie von ihrem Fette allerhand Arten von Cervelat = rothen und weissen Würsten machen ließ, und damit ihren guten Freunden und Liebhabern ein Geschenk machte.

III. Madem. Journet.

Francisca Journet, geboren zu Lion, und anfänglich Sängerin bey der Oper daselbst, kam zum Anfange dieses Jahrhunderts nach Paris, wo sie so fort bey der Königl. Akademie der Musik aufgenommen ward, und die erste Rollen mit allgemeiner Bewunderung machte. Sie hatte eine schöne Stimme, ein edles Ansehen, vortrefliche Action, und etwas so einnehmend rührendes in ihrer Gesichtsbildung, daß sie in den zärtlichen Rollen den Zuschauern die Thränen aus den Augen lockte. Sie hat bis zum Jahre 1720. gespielt, und hernach das Theater mit beybehaltner Pension verlassen. Sie starb 1722. zu Paris.

IV. Madem. Antier.

Maria Antier, ebenfalls aus Lion gebürtig, kam 1711. nach Paris. Sie bezauberte sogleich das Publicum durch den Umfang und die Schönheit ihrer Stimme. Aber eine so grosse Schauspielerinn, als sie hernach geworden ist, daraus zu machen,

machen, dazu gehörte eine Person als die Madem. Kochois, die sich auch ein Vergnügen machte, sie zu formiren, da sie alle dazu erforderliche Eigenschaften in ihr fand, eine vortrefliche Stimme, einen schön gebauten Leib, und eine edelmuthige erhabne und gebietherische Physiognomie, so wie solche zu der Rolle einer Prinzessin, Zauberinn oder Gottinn erfordert werden kann. Sie übte die Madem. Antier also in den Rollen, worinnen sie selbstn ehedessen mit Bewunderung agirt hatte, und brachte sie darinnen zu derjenigen Vollkommenheit, womit sie hernach an die 29 Jahr unter allgemeinem Beyfalle auf der Bühne ihre Person vorgestellet hat. Im Jahre 1741. verließ sie diese mit Beybehaltung eines ansehnlichen jährlichen Gehalts. Von dem König und der Königin, vor welchen sie sich verschiedene mahl in Versailles hören lassen, genoß sie nicht allein zugleich eine schöne Besoldung, sondern beyde Majestäten haben ihr ofers Proben ihrer Gnade besonders erwiesen, und ihr die kostbarsten Geschenke gemachet.

Das erste mahl, als der Marschall von Villars nach der Schlacht bey Denain im Jahre 1712. in die Oper kam, und die Demoiselle Antier in dem Prologo der Oper Armide, die Ehre vorstellte, so uberrichte sie ihm an dem Balcon beym Theater, wo er war, einen Lorbeerkrantz. Den Morgen darauf schickte ihr der Marschall eine guldne mit Diamanten besetzte Tabatiere.

424 II. Lebensn. v. ein. fr. Sängerin.

Eben diese Begebenheit trug sich mit dem Grafen von Sachsen zu, als derselbe, nach dem Feldzuge von 1745. das folgende Jahr 1746. darauf, den 18 März in dem Theaterbalcon der Oper Armide zuhörte, in welcher die Demoiselle Metz, eine Schwestertochter der Dem. Antier, die Ehre vorstellte, und dem Marschall den Lorbeerkrantz darreichte, den derselbe aus Bescheidenheit ungern annahm. Den andern Morgen schickte er der Demoiselle Metz für zehn tausend livres Diamanten ins Haus.

Die Dem. Antier starb den 3 Decembr. 1747. zu Paris.

V. Madem. Pelissier.

Diese reizende und angenehme Sängerin war die Gattinn des Herrn Pelissier, Operunternehmers zu Rouen. Sie starb den 21 März 1749. in zwen und vierzigsten Jahre ihres Alters zu Paris. Das Publicum wird so bald das Vergnügen nicht vergessen, das ihr diese liebenswürdige Person auf der Ivrischen Bühne gemacht; und man kann sagen, daß sie in Ansehung des Gefälligen und Flüchtiganenehmen dasjenige in der Oper gewesen, das, was die Demoiselle Le Maure in Ansehung des Edlen und Pathetischen gewesen ist, wie solches Voltaire in folgenden Versen ausgedrückt hat, um zu zeigen, worinnen die beyden Sängerinnen eine die andere übertreffen können:

Pelissier par son art, le Maure par la voix.

III.

Le Glorie della poesia e della Musica contenute nell' esatta Notitia de Teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de Drami musicali quivi fin' hora rapresentati. Con gl' Autori della Poesia e della Musica, e con le Annotationi a suoi luoghi proprii. 264 Seiten in 12.

Dieses vermuthlich zum Ausgange des Jahres 1730. von einem unbekanntem Verfasser aus Licht gestellte Werkchen enthält, nebst einer Nachricht von den Operbühnen in Venedig, ein Verzeichniß der daselbst bis 1730. aufgeführten Opern, mit beygefügetem Nahmen des Poeten und Componisten. In der Vorrede beklaget sich derselbe über die unvollständigen und unrichtigen Verzeichnisse der in Venedig aufgeführten Opern, worüber, sagt er, man sich desto mehr wundern müßte, weil die Stücke gleichwohl gedruckt wären; und man nicht ins entfernte Alterthum zurück zu gehen brauchte, indem es noch nicht einmahl ein Sæculum wäre, daß das Singspiel in Venedig eingeführet wäre.

Der Verfasser hat ohne Zweifel Recht, wenn er hierdurch so viel sagen will, daß es noch nicht (vom Jahre 1637. bis zu 1730.) ein Jahrhundert ist, seit die öffentliche Singbühne daselbsten blühet, und seit in ununterbrochener Ordnung Jahr aus Jahr ein, Opern gespielt werden. Denn sonst ist gewiß, daß im Jahre 1485. folgende Scherzoper: *La verità raminga, il disganno l'inganno d'Amore*, in Venedig gespielt worden ist. Eine Scherzoper aber ist auch eine Oper. Den Anlaß dazu hatten die Venetianer von den Römern genommen, welche einige Jahre vorher, nemlich 1480. unter der Regierung Pabsts Sixtus des IV. durch Veranstaltung des Sulpitio, ein geistliches dramatisches Stück von der Bekehrung Pauli, hatten prächtig aufführen lassen.

Ausser der eben gedachten Scherzoper ist, wie der Verfasser in der Folge des Werks selbst meldet, auch im Jahre 1574. bey Gelegenheit der Durchreise Heinrichs III. der aus Pohlen kam und nach Frankreich gieng, in dem Herzoglichen Pallaste, eine Tragödie, von der Arbeit des Cornelio Francippani, musikalisch ausgeführt worden. Ja sieben Jahre vor der ordentlichen Errichtung der Operbühne in Venedig, nemlich 1630. wurde daselbst die Vermählung des Lorenzo Giustiniano di St. Moise mit einer Tochter des Girolamo Mocenigo, durch das Singspiel des Julius Strozzi: *La Proserpina rapita*, componirt von Claudio Monteverde, vermuthlich im
Braut-

Brauthause, aufs prächtigste gefeyert. Das Singspiel war also in Venedig keine neue Sache. Durch den Druck war die vom **Orazio Vecchi** in Music gesetzte Comödie *L'Amfi parnasso* bereits im Jahre 1597. ebenfalls daselbst bekannt geworden; Der einzige, fährt der Verfasser in der Vorrede fort, der sich noch etwas um das Theater in Venedig verdient gemacht, und Nachrichten davon gesammelt, wäre der gelehrte **Christoph Jwanowich**, ein Canonicus zu St. Marco, der, ob er schon ein gebohrner Slavonier gewesen, dennoch keinem Italiäner am Verstande und Gelehrsamkeit etwas nachgegeben habe. Allein auch in seinen Nachrichten fänden sich nicht allein verschiedene Fehler, sondern sie wären auch öfters mangelhaft. Er habe sich zu dem Ende entschlossen, selbst die Hand ans Werk zu legen, und lieferte also hiemit dem Publico eine richtigere und vollständigere Nachricht von den venetianischen Bühnen, als man zeithero davon gehabt.

Ehe wir das Verzeichniß der Opern in Venedig dem Leser vorlegen, wollen wir annoch die vielen daselbst befindlichen Schaubühnen bemerken. Diese sind:

I. II. Die beyden Theater zu **St. Cassiano**. Auf dem ältesten sind niemahls dramatische Sachen in Music, sondern nur allezeit Comödien aufgeführt worden. Auf dem neuern hat man die allererste öffentliche Oper, nemlich *l'Andromeda*, 1637. vorgestellt.

stellet. Zwanowich glaubet, daß die Stadt Padua, wo der reiche Marchese *Pio Enea Obizzi* dem vornehmsten Adel aus der Lombarden und der Mark, das Jahr vorhero eine öffentliche Oper gegeben hatte, dazu Gelegenheit gegeben habe. Der Verfasser aber glaubt das Gegentheil, und hält dafür, daß, nachdem schon vorhero viele Privatopern in Venedig wären gespielt worden, die Stadt Padua vielmehr die Idee seines so beschriebenen Schauspiels von Venedig genommen habe.

III. Das Theater zu St. Paul und Johann. Die erste Oper, die hier vorgestellt wurde, war *la Delia*, im Jahre 1639. Es ist dasselbe bis ins Jahr 1715. da es verschlossen ward, eine der prächtigsten Bühnen gewesen.

IV. Das Theater zu St. Moses. Die erste Oper, die auf demselben gespielt wurde, war *Arianna*. Es soll das Theater über 300. Jahr alt seyn, und ist es vorhero zu Comédien gebraucht worden. Im Jahre 1680. wurde es dem Marionettenspiele gewidmet. Doch dieses dauerte nicht lange, und wurde es hernach der ordentlichen Oper und Comödie wieder überlassen.

V. Das neue Theater. Dasselbe ward im Jahre 1641. erbauet, und die erste Oper, die man darauf spielte, war *la Finta Pazza*.

Es

Es gieng aber dasselbe nach sechs Jahren wieder ein, und siehet man iho die Meitschule an dem Orte, wo es gestanden hat,

VI. Das Aposteltheater. Hierauf wurde 1649. die erste Oper, und zwar *Orontea* gespielt. Es war dasselbe aber nicht förmlich eingerichtet, noch beständig an einem Orte, indem man sich besonders etlicher grosser Privathäuser dazu bedienete. Es ist nunmehr eingegangen.

VII. Das Theater St. Apollinaris. Dieses wurde 1651. eröffnet, und die Oper *Oristeo* zuerst darauf gespielt. Es ist auch iho eingegangen.

VIII. Das Theater zu St. Salvador, insgemein St. Lucas genannt. Dasselbe ist eines der ältesten, und ist erst im Jahre 1661. eine Oper, nemlich *la Passifè*, daselbst aufgeführt worden.

IX. Das Theater zu St. Gregorius. Einige sagen, daß schon im Jahre 1651. hieselbst eine Oper sey gespielt worden, nemlich *Argelinde*. Weil hierinnen aber nichts mehr als das Vorspiel, und die Zwischenspiele musikalisch waren, und das übrige alles recitiret ward: so siehet der Verfasser dieses für keine Oper an, und hält also dafür, daß nicht eher als 1670. daselbst ein Singspiel, und zwar *Adelaide*, sey vorgestellet worden. Iho ist von keinem Theater mehr eine Spur daselbst

selbst zu sehen, indem das Haus zu einem Salzmagazin ist gemacht worden.

X. Das Theater zu St. Angelo wurde 1677. mit der Oper *Elena rapita da Paride* eröffnet. Im Jahre 1724. und 1729. hat man auch einigemahl Comödien auf demselben gespielt.

XI. Das Theater zu St. Chrysostomo wurde 1678. mit der Oper *Vespesiano* eröffnet.

XII. Das Theater am Canal Regio. Das erste Singspiel, welches darauf vorgestellt wurde, war *Ermelinda*. Es gieng dasselbe im Jahre 1699. ein.

XIII. Das Theater zu St. Fantino. Es nahm dasselbe bey dem Untergange des vorigen im Jahre 1699. seinen Anfang, und mit der Oper *Paolo Emilio*, da jenes geschlossen ward, ward dieses wieder eröffnet. Nach zwanzig Jahren gieng es auch wieder ein.

XIV. Das Theater zu St. Samuel. Es hat dasselbe bis 1710. zu Comödien gedienet, in welchem Jahre es auch von der Singbühne gebraucht zu werden anfieng. Die erste Oper war *l'Ingannator ingannato*.

XV. Das Theater in der Gegend von St. Margarita nahm im Jahre 1727. seinen Anfang. Es ist klein aber sehr artig.

Es sind aber die ist erzählten Theater nicht die Orter alleine, wo man in Venedig Oper zu spielen

len pflegt. In sehr vielen andern öffentlichen und Privatgebäuden und Gärten geschicht solches von Zeit zu Zeit.

Nun folget bey dem Autore das Verzeichniß der Opern an sich. Hier ist es.

Erstes Hundert.

1637. *L' Andromeda*, componirt von Francesco Manelli aus Tivoli gebürtig. Die Poesie war von Benedetto Ferrari, einem fertigen Poeten und vortreflichen Theorbisten, der mit den berühmtesten Virtuosen seiner Zeit in Gesellschaft trat, und die Oper auf seine Kosten aufs prächtigste aufführte.

1638. *La Maga fulminata*, von den vorigen Verfassern. Der Poet ließ ebenfalls dieses Stück auf seine Kosten aufführen, und, ungeachtet es aufs prächtigste geschah, so beliesen sich dennoch die Unkosten nicht höher als etwann auf zwey tausend Thaler.

1639. *La Delia*, oder *la Sera Sposa del sole*, die Poesie war von Julius Strozzi, und die Musik von Paulus Sacrati, wiewohl sie andre dem Franc. Manelli zuerignen.

— *Le Nozze di Teti e di Peleo*. Die Poesie ist von Drazio Persiani und die Musik von Francesco Cavalli aus Venedig und Capellmeister bey der Marcuskirche daselbst. Der Herr Capellmeister Scheibe, der von diesem Tonkünstler eine gewisse Oper in Original besitzt, spricht von ihm: „Daß er nach
da

432 III. Le glorie della Poesia &c.

„damahligen Zeiten unvergleichlich gewesen.
 „Seine Recitative überträfen alles, was er
 „jemahls in dieser Art von allen Italiänern
 „gesehen habe. Er sey kühn, neu, ausdrückend,
 „und folge dem Character aufs genaueste. Er
 „scheine der erste zu seyn, der sich zum Ausdrücken
 „gewisser Leidenschaften der Verwechslung des
 „Klanggeschlechts bedienet habe. Zu der Zeit
 „müßten auch die Italiäner mehrere Veränderung
 „von Singestimmen, als *iso*, geliebet haben, weil
 „man Tenor- und Bassstimmen in der Oper
 „fände &c. Man sehe den krit. Mus. des Herrn
 „Capellm. Seite 27.

1639. *L'Armida*, Musik und Poesie sind von Ferrari.

— *L'Adone*. Der Text ist von Paolo Bendramini und die Composition von Claudio Monteverde.

1640. *L'Ariana*. Die Poesie ist von Ottavio Rinuccini, und die Musik von Monteverde. Von dem Rinuccini, einem aus Florenz gebürtigen Poeten, und seinem Gehülffen, Giacomo Corsi, einem Adlichen aus Florenz, der ein vortreflicher Musicus seiner Zeit war, hat man schon zum Anfange dieses Jahrhunderts, nemlich 1600. zu Florenz etliche Opern aufgeführt, als *Gl'Amori di Apollo e di Circe*, und *i'Euridice*, zu welcher letztern aber Peri die Musik gemacht. Es wurden diese Stücke bey Gelegenheit des

Venz

Benlagers Heinrichs des IV. mit der Prinzessin Maria de Medicis, in dem Hause des Herrn Corsi, in Gegenwart des Großherzogs und der Großherzoginn von Toscana, und der Cardinäle Monti und Montalto, mit ungemeinem Beyfalle, vorgestellt. Von diesem Jahre 1600. und zwar von der Oper des Rinuccini läffet man insgemein den Periodum der neuern oder verbesserten Oper ihren Anfang nehmen, obgleich sonsten schon zehn Jahre vorher, als nemlich 1590, vom Emilio del Cavaliere, die musikalischen Schäferspiele: *il Satiro* und *la Disperazione di Fileno*, in dem Großherzoglichen Pallast zu Florenz, waren aufgeführt worden.

1640. *Gl' Amori di Apollo e di Dafne*. Die Poesie ist von Francesco Businello und die Musik von Cavalli.

— *Il Pastor Regio*, Musik und Poesie von Ferrari.

1641. *La Didone* Den Text machte Businello und die Composition Cavalli.

— *La Finta Pazza*, der Text ist von Strozzi und die Musik von Franc. Sacrati.

Diese Nachricht von den Verfassern des Stückes widerspricht derjenigen, die ich, auf Veranlassung eines franz. Scribenten, im 3 St. 1 Band der Beyträge in der Nachricht von der Oper zu Paris davon gegeben, allwo die Musik dem Strozzi und die Poesie dem Jacob Torelli zugeeignet worden.

434 III. Le glorie della Poesia &c.

1641. *La Ninfa Avara*, Musik und Poesie vom Ferrari.

— *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*. Der Text ist von Giacomo Badoaro, und die Musik von Monteverde.

— *Le Nozze d'Enea con Lavinia*, von den vorigen Verfassern.

1642. *Amore innamorato*. Der Text ist von Gio. Battista Fusconi und die Musik von Cavalli.

An dem Texte hatte auch Pietro Michiel nicht wenig Antheil.

— *La virtù de' Strali d'Amore*. Die Poesie machte Gio. Faustini und die Musik Cavalli.

— *Il Bellerofonte*. Der Text ist von Vicenzo Nolfi und die Composition von Sacrati.

— *Narcisso ed Ecco immortalati*. Die Poesie, ist von Persiani und die Musik von Cavalli.

— *L'Alcate*. Der Text ist von Doct. Marco Anton. Tirabosco, und die Musik von Manelli.

— *Sidonio e Dorisbe*. Die Poesie ist von Franc. Melesio und die Musik von Nicolo Fonte.

— *Gl'Amori di Giasone e d'Isifile*. Die Poesie ist von Persiani und die Composition von Marazzoli.

— *L'Incoronazione di Poppea*. Der Text von Gio. Businello und die Music von Monteverde.

1643. *La Finta Savia*. Der Text ist von Strozzi und die Musik von verschiedenen.

1643. *Vc.*

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 435

1643. *La Finta Savia*. Der Text ist von D. Nic. Enea Bartolini und die Musik von Sacrati.

— *L'Egisto*. Von Faustini, die Composition von Cavalli.

1644. *Il Prencipe Giardiniero*. Poesie und Musik ist von Benedetto Ferrari.

— *La Deidamia*. Den Text machte D. Scipione Errico und die Musik Cavalli.

— *L'Ormindò*. Die Poesie von Faustini und die Musik von Cavalli.

— *Proserpina rapita*. Von Strozzi und die Musik von Sacrati. Dieses Stück ist von Monteverde im Jahre 1630. schon einmahl in Musik gebracht worden.

— *L'Ulisse Errante*. Von Badoaro, die Musik von Sacrati.

1645. *La Doriclea*. Von Faustini und die Musik von Cavalli.

— *Ercole in Lidia*. Den Text verfertigte Majolino Bisaccioni, und die Musik Gio. Rovetta.

— *Il Bellerofonte*. Die Poesie ist von Rolfi und die Musik von Sacrati.

— *Il Titone*. Die Poesie von Faustini und die Musik von Cavalli.

— *Il Romolo, e il Romo*. Die Poesie von Strozzi und die Musik von Cavalli.

1646. *L'incoronazione di Poppea*. Die Poesie von Businello und die Musik von Monteverde. (dieses Stück ist schon 1642. gespielt worden.)

436 III. Le glorie della Poesia &c.

1646. *La Prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore.* Die Poesie von Businello und die Musik von Cavalli.
1647. *Gl'Amori d'Apollo e di Dafne.* Von den vorigen Verfassern. Dieses Stück ist zum erstenmahl im Jahre 1640. gespielt worden.
- *La Deidamia.* Man sehe 1644. zurück.
1648. *La Semiramide in India.* Von Bisaccioni, die Musik von Saccati.
- *L'Ersilla,* von Faustini und die Musik von verschiedenen.
- *La Torilda.* Von Pietro Paolo Bissari und die Musik von Cavalli.
1649. *Argiope.* Von Fusconi, und die Composition von Alessandro Leardini. An dem Terte hatte Pietro Michiel einigen Antheil.
- *Giasone.* Von D. Giac. And. Cicognini und die Composition von Cavalli.
- *Orontea,* von dem vorigen Poeten. Die Musik von Marc Antonio Cesti.
- *L'Euripo,* Poesie von Faustini und die Musik von Cavalli.
1650. *La Bradamante.* Die Musik von dem vorhergehenden Cavalli und die Poesie von Bissari.
- *Orithia.* Die Poesie von Bisaccioni und die Composition von Gasparo Sartorio.
- *L'Orimonte.* Die Poesie von Nicolo Minato und die Musik von Cavalli.
- NB. Die Argelinde von Giacomo Castoreo bleibet aus dem Verzeichnisse der
Overn

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 437

Opern weg, weil nichts als der Prologus musikalisch war.

1651. *L'Oristeo*. Die Poesie von Faustini und die Musik von Cavalli.
- *Alessandro Vincitor di se stesso*. Die Poesie von Franc. Sbarra, und die Musik von Cavalli.
 - *L'Armidoro*. Der Text von Bartolom. Castoreo und die Composition von Cavalli.
 - *Gl'Amori d'Alessandro Magno, e di Rosanne*. Von Cicognini und die Musik v. Franc. Luzzo. Dieses Drama, welches der Verfasser unvollkommen ließ, wurde nach seinem Tode von einem andern verbessert.
 - *La Rosinda*. Poesie von Faustini und Musik von Cavalli.
 - *La Calisto*, von den vorhergehenden Verfassern.
 - *Il Cesare Amante*. Die Poesie ist von Dario Barottari und die Musik von Cesti.
1652. *L'Erginda*. Der Text von Aurelio Aureli und die Musik von Sartorio.
- *L'Eritrea*, von Faustini und Cavalli.
 - *Veremonda l'Amazone d'Aragona*. Poesie von Bisaccioni und die Musik von Cavalli.
1653. *Pericle effeminato*. Von Castoreo, die Musik von Luzzo.
- *L'Elena rapita da Teseo*. Von Badoaro und die Musik von Cavalli.
1654. *La Guerriera Spartana*. Von Castoreo, und die Composition von D. Pietro Andrea Ziani.

438 III. Le glorie della Poesia &c.

1654. *Xerse.* Poesie von Minato und die Composition von Cavalli.
— *L'Euridamante.* Die Poesie von Giac. dall' Angelo, und die Musik von Luzzo.
— *Il Ciro.* Die Poesie von Giulio Cesare Sorrentino, die Musik von verschiedenen.
1655. *L'Eupatra.* Der Text von Faustini und die Musik von Ziani.
— *La Statira Principissa di Persia,* die Poesie von Businello, und die Composition von Cavalli.
— *L'Erismena.* Poesie von Aureli, die Musik von Cavalli.
1656. *Artemisia.* Von Minato und die Musik von Cavalli.
1657. *Le Fortune di Rodope, e di Damira,* von Aureli und Ziani.
1658. *Il Medoro.* Von Aureli und die Musik von Luzzo.
— *L'Incestanza Trionfante, ovvero il Teseo.* Von Franc. Piccoli und die Musik von Ziani.
— *Antioco.* Von Minato, und die Musik von Cavalli.
1659. *Elena.* Von den vorigen beyden Verfassern.
— *La Costanza di Rosmonda.* Von Aureli und die Composition von D. Gio. Batt. Rovettino.
1660. *Gl'Avvenimenti d'Orinda.* Von Pietro Ang. Zaguri, und die Composition von P. Dan. di Castrovillari.

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 439

1660. *L'Antigona delusa d'Alceste.* Von Aureli, componirt von Ziani.

— *L'Ipsicratea,* von Gio. Maria Mulcetti, componirt von D. Pietro Mollinari.

1661. *Gl'Amori infruttuosi di Pirro.* Von Aureli, componirt von Sartorio.

— *La Pasife, ovvero l'Impossibile fatto Possibile.* Von D. Giuseppe Artale, componirt von Castrovillari.

— *L'Annibale in Capua,* von Nic. Beregan, Musik von Ziani.

— *L'Eritrea.* Von Faustini und die Musik von Cavalli.

1662. *Gli Scherzi di Fortuna.* Von Aureli, und die Musik von Ziani.

— *La Cleopatra.* Von Angelo und die Musik von Castrovillari.

— *Le Fatiche d'Ercole per Dejanira.* Von Aureli, componirt von Ziani.

1663. *La Dori.* Von Apollonio Apollonj, und die Composition von Cesti.

— *Gl'Amori d'Apollo, e di Leucotoe.* Von Aureli und die Musik von Rovettino.

— *L'Amor Guerriero.* Von D. Christoph Iwanowich, componirt von Ziani.

1664. *La Rosilena.* Von Aureli und componirt von Rovettino.

— *La Barbarie del Caso.* Von Domenico Giberti, und die Composition von Mollinari.

— *L'Achille in Sciro.* Vom Marchese Ippol.

440 III. Le glorie della Poesia &c.

Bentivoglio und die Musik von D. Gio. Legrenzi.

1664. *Scipione Africano*. Von Minato, componirt von Cavalli.

1665. *Perseo*. Von Aureli, componirt von Andrea Mattioli.

— *Mutio Scevola*. Von Minato, gesetzt von Cavalli.

— *Ciro*. Von Sorentino, die Musik von Cavalli und Mattioli.

1666. *Demetrio*. Von Angelo und der Satz von Carlo Pallavicino.

— *La Zenobia*. Von Matteo Noris und die Musik von Gio. Antonio Boretti.

— *L'Orontea*. Von Cicognini und der Satz von Cesti.

— *Seleuco*. Von Minato und die Composition von Sartorio.

— *Tito*. Von Beregan, die Musik von Cesti.

Zweytes Hundert.

— *Pompeo Magno*. Von Minato und der Satz von Cavalli.

— *Il Giasone*. Von D. Cicognini, componirt von Cavalli. Es ist dieses Stück schon im Jahre 1649. vorgestellet worden.

— *L'Aureliano*. Von Angelo, die Musik ist von Pallavicino.

1667. *L'Alciade*. Von Faustini die Musik von Ziani.

1667.

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 441

1667. *La Prosperità d' Elio Seiano.* Von Minato, componirt von Sartorio.

— *La Dori, ovvero lo Schiavo Regio.* Von Apollonj und die Musik von Cesti.

— *L' Alessandro amante.* Von Cicognini und der Satz von Boretti.

— *La Cadutz d' Elio Seiano.* Von Minato, componirt von Sartorio.

— *Il tiranno umiliato d' Amore, ovvero il Meraspe.* Von Faustini und Musik von Pallavicino. In eben diesem Jahre ward eine komische Oper, betitelt: *Lo sfortunato Paziente*, auf dem Marcusplaz, mit vielem Zulaufe gespielt. Die Musik ist von verschiedenen.

1668. *Eliogabalo.* Von Aureli, die Composition von Boretti.

— *Seleuco.* Von Minato, componirt von Sartorio. Man sehe das Jahr 1666. zurück.

— *Tiridate.* Vom Marchese Ippol. Bentivoglio und die Musik von Legrenzi.

1669. *L' Artaxerse, ovvero l' Ormonda Costante.* Von Aureli, componirt von Carlo Grossi.

— *L' Argia.* Von Apollonio Apollinj, der Satz von Cesti.

— *Genferico.* Von Beregan, componirt von D. Gio. Dom. Partenio.

1670. *L' Ermengarda Regina de' Longobardi.* Von Pietro Dolfin, der Satz von Sartorio.

— *L' Antigona delusa d' Alceste.* Von Aureli,

442 III. Le glorie della Poesia &c.

Die Composition von Ziani. Man sehe das Jahr 1660. zurück.

1670. *Marcello in Syracuse.* Von Moris und die Musik von Boretti.

— *L'Erismena.* Von Aureli, die Musik von Cavalli. Ist schon 1655. aufgeführt worden.

— *L'Adelaide Regia Principessa di Susa.* Von Gio. Battista Rodoteo, die Musik von verschiedenen. Dieses Stück ist eher in Deutschland, als in Italien gespielt worden.

— *La Semiramide.* Von D. Gio. And. Moniglia, der Satz von Ziani.

— *L'Ercole in Tebe.* Von Moniglia, und die Musik von Boretti. Dieses Singspiel war schon zehn Jahre vorher am Toscanischen Hofe gespielt worden.

1671. *La Dori.* Von Apollini und Cesti. Man sehe das Jahr 1663. zurück.

— *L'Eraclio.* Von Beregan und die Musik von Ziani.

— *Dario in Babylonia.* Von Franc. Beverini, componirt von Boretti.

— *Iphide Greca.* Von Minato, die Musik von verschiedenen.

1672. *Caligula Delirante.* Von einem Unbekannten, die Musik von Gio. Maria Pagliardi.

— *Claudio Cesare.* Von Aureli, componirt von Boretti.

— *Attila,* Poesie von Moris, der Satz von Ziani.

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 443

1672. *L'Adelaide*. Von Dolfin, Musik von Sartorio.
— *L'Orfeo*. Von Aurelio Aureli, Musik von Sartorio.
1673. *Domiziano*. Von Noris, Musik von Boretti.
— *Massenzio*. Von D. Giac. Franc. Bussani, die Musik von Sartorio,
— *La Costanza Trionfante*. Von Zwanowich, die Musik von Partenio.
— *Lisimaco*. Von Zwanowich, componirt von Pagliardi.
1674. *La Schiava Fortunata*. Von D. Gio. And. Moniglia, componirt von Cesti und Ziani. Dieses Singspiel ist zuerst in Wien gespielt worden.
— *Numa Pompilio*. Von Noris, componirt von Pagliardi.
— *L'Almerico in Cipro*. Von Girolamo Castelli, die Composition von Ant. dal Gaudio.
— *Diocletiano*. Von Noris, componirt von Pallavicino.
1675. *Dario rauhivato*. Von Novello Bonis, die Musik von verschiedenen.
— *Eteocle, e Polinice*. Von D. Tebaldo Fattorini, die Musik von Legrenzi.
— *Enea in Italia*. Von Bussani, der Satz von Pallavicino.
— *La divisione del Mondo*. Von Giul. Ces. Corradi, componirt von Legrenzi.

444 III. Le glorie della Poesia &c.

1675. *Medea in Atene.* Von Aureli, componirt von Anton. Zanettini.
- 1676 *Adone in Cipro*, von D. Matt. Giannini, componirt von Legrenzi. Dieses Singspiel ist zuerst in Wien aufgeföhret worden.
- *Galieno.* Von Moris, componirt von Pallavicino.
- *Germanico sul Reno.* Von Corradi, componirt von Legrenzi.
- *Leonida in Tegea.* Von Minato, Musik von A. Draghi und Ziani. Dieses Drama ist zuerst in Wien gespielt worden.
- *Giocaste Regina d'Armenia.* Von Moniglia, Musik von Carlo Grossi.
1677. *Asiage.* Von Apollonio Apollonj, componirt von Bonav. Viviani.
- *Giulio Cesare in Egitto.* Von Bussani und gesetzt von Sartorio.
- *Elena rapita da Paride.* Von Aureli, gesetzt von D. Domen. Freschi.
- *Totila.* Von Moris, die Mus. von Legrenzi.
- *Il Nicomede in Bitinia.* Von Giannini, die Musik von Grossi.
- *Antonino e Pompeiano.* Von Bussani, gesetzt von Sartorio.
- *Arsinoe.* Von Tomaso Stanzani, componirt von Petronio Franceschini. Dieses Drama ist zuerst in Bologna gespielt worden.
1678. *Medea in Atene.* Von Aureli, componirt von Zanettini.
- *Il Vespesiano.* Von Corradi, gesetzt von Pallavicino. 1678.

1678. *Scipione Africano*. Von Minato, die Musik von Cavalli und Viviani. Man sehe das Jahr 1664. zurück.

— *Anacreonte Tiranno*. Von Bussani, componirt von Sartorio.

— *Tullia superba*. Von Ant. Medolago und die Musik von Freschi.

— *L'Aurora in Atene*. Von D. Girol. Frisari, der Satz von Zanettini.

— *Ercole sul Termodonte*. Von Bussani, die Musik von Sartorio.

— *Sesto Tarquinio*. Von D. Camil. Badovero, die Composition von Gio. Battista Tomasi.

— *Sardanapolo*. Von Carlo Maderni, componirt von Freschi.

1679. *Il Nerone*. Von Corradi, componirt von Pallavicino.

— *Alessandro Magno in Sidone*. Von Aureli, die Musik von Ziani.

— *L'Ermelinda*. Von Marco Morosini, die Musik von Carlo Sajan.

— *I due Tiranni al Soglio*. Von Noris, die Musik von Sartorio.

— *La Circe*. Von Zwanowich, die Musik von Freschi. Dieses Stück ist schon zuvor am Wienerischen Hofe gespielt worden.

— *Il Leandro*. Von Badovero und die Musik von Franc. Ant. Pistocchini.

— *Candaule*. Von Adriano Morselli, componirt von Ziani.

446 III. Le' glorie della poesia &c.

1680. *L'Alcibiade*. Von Aureli, die Composition von Ziani.
- *Messalina*. Von Franc. Mar. Piccioli, componirt von Pallavicino.
 - *L'Odoacre*. Von Novello Bonis, die Musik von Gio. Barischino.
 - *Il Ratto delle Sabine*. Von Bussani, die Musik von Piet. Sim. Augustini.
 - *Il Don Chiffiot della Manca*. Von Morosini, die Musik von Cajon.
 - *Damira Placata*. Von einem Unbekannten, die Musik von Ziani.
 - *Tomiri*. Von Medolago, die Composition von D. Angelo Vitali.
 - *Il Vespesiano*. S. das Jahr 1678. zurück.
 - *Caligula delirante*. Von einem Unbekannten, die Musik von Pagliardi. Ist auch schon im Jahre 1672. gespielt worden.
1681. *Antioco Il Grande*. Von Frisari, die Musik von Legrenzi.
- *Irene, e Costantino*. Von Andr. Rosini, componirt von Zanettini.
 - *Dionisio, ovvero la Virtù Trionfante del Vizio*. Von Noris, die Musik von Partenio.
 - *La Flora*. Von Novelle Bonis, und die Musik von Sartorio und Ziani.
 - *L'Ulisse in Feacia*. Von einem Ungewissen, die Musik von Ant. dal Gaudio. Dieses Stück ist mit Wachspuppen gespielt worden.
 - *Pompejo Magno in Cilicia*. Von Aureli, componirt von Freschi.

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 447

1681. *Il Cresco*. Von Corradi, die Musik von Legrenzi.
- *Olimpia vendicata*. Von Aureli, componirt von Freschi.
- *Il Pausania*. Von Frisari, Musik von Legrenzi.
1682. *Bassiano, ovvero il maggior impossibile*, von Matt. Noris, Musik von Pallavicino.
- *Flavio Cuniberto*. Von dem vorigen Poeten und dem Componisten Partenio.
- *Giulio Cesare Trionfante*. Vom Baron Luigi Orlandi, Musik von Freschi.
- *Il Girello*. Von einem Unbekannten, componirt von Pistochino. Ist mit Wachspuppen gespielt worden.
- *La Bugia Regnante, ovvero l'Iphide Greca*, von Mirato, die Musik von Verschiednen.
- *Lisimaco riamato d'Alessandro*. Von Giacom. Sinibaldi, die Composition von Legrenzi. Das Jahr vorher ist dieses Stück in Rom gespielt worden.
- *Il Dionisio, ovvero la Virtù Trionfante del Vizio*. Man sehe das Jahr 1681. zurück.
- *Carlo Rè d'Italia*. Von Noris, die Musik von Pallavicino.
- *Gl' Amori Fatali*. Von Badovero, Musik von Pistochino.
- *Ottone il Grande*. Vom Abt Franc. Silvani, die Musik von Paolo Biego.

Ende des zweyten Hunderts.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.

Du B o s,

von den

theatralischen Vorstellungen der Alten.

(nach der Uebersetzung des Hrn. M. Lessing.)

E i n g a n g.

Die Musik der Alten war eine Wissenschaft, die einen weit grössern Umfang hatte, als unsre Musik. Heut zu Tage lehret die Musik blos zwey Dinge; die Composition der musikalischen, oder eigentlich so genannten Gesänge, und die Ausübung dieser Gesänge, es sey nun vermittelt der Stimme, oder vermittelt der Instrumente. Bey den Griechen und Römern aber hatte die Musik ein weit grössers Feld. Sie lehrte nicht allein das, was unsere noch lehrt, sondern sie lehrte auch noch weit mehr Dinge, welche unsere nicht lehrt; es sey nun, weil man heut zu Tage einen Theil dieser Dinge nicht mehr studirt, oder weil man die Kunst, welche den andern Theil dieser Dinge lehrt, zur Musik nicht rechnet, und demjenigen also, der sie treibt, den Namen eines Musicus nicht beylegt. In dem Alterthume war die Dichtkunst eine von den Künsten, welche mit unter der Musik begriffen wurden, und die Musik war es folglich, welche, Verse von einer jeden Art zu machen, lehrte. Die Tanzkunst, oder die Kunst der Bewegungen, war gleichfals eine von den musikalischen Künsten. Diejenigen also, welche

che

che die Schritte und Stellungen unsers Tanzens, oder des eigentlich so genannten Tanzens lehrten, welches ein Theil von der Kunst der Bewegungen war, wurden Musici genannt. Endlich lehrte auch die Musik der Alten die bloße Declamation in Noten zu setzen und zu schreiben, welches man heut zu Tage nicht mehr versteht. Aristides Quintilianus hat uns ein vortrefliches Buch über die Musik, in griechischer Sprache, hinterlassen. Er lebte unter der Regierung des Domitianus oder Trajanus, wie Meibom, welcher das Werk, wovon ich rede, mit der lateinischen Uebersetzung drucken lassen, aus guten Gründen schließt. Diesem Aristides zu Folge, erklärten die meisten Schriftsteller, welche vor ihm geschrieben hatten, die Musik als eine Kunst, welche die Stimme zu brauchen, und alle Bewegungen des Körpers mit Anmuth zu machen lehre. (*) Τεχνη πρεπωτος ἐν φωναις καὶ κινήσει.

Da man gemeiniglich von der Musik der Griechen und Römer den Begriff nicht hat, den ich davon gegeben, und vielmehr glaubt, daß sie mit der unsrigen in gleiche Grenzen eingeschlossen gewesen, so findet man sich in ziemlicher Verlegenheit, wenn man alles das, was die alten Schriftsteller von ihrer Musik, und von dem zu ihrer Zeit üblichen Gebrauch derselben, sagen, erklären will. Daher ist es gekommen, daß die Stellen in der Dichtkunst des Aristoteles, die Stellen im Cicero, im

Quin-

(*) Aristides im ersten Buche. S. 6. Meibomischen Ausgabe.

Quintilian und in andern guten Schriftstellern des Alterthums, wo ihrer Musik gedacht wird, von den Auslegern übel verstanden worden, weil sie sich eingebildet, daß in diesen Stellen von unserm Tanze und unserm Singen, das ist, von dem eigentlich so genannten Tanzen und Singen, gesprochen werde. Die Auslegung, die sie davon geben, taugt fast immer zu weiter nichts, als die Sache noch dunkler zu machen, und uns von der wahren Art, wie wir uns vorstellen sollten, daß die dramatischen Stücke auf den Theatern der Alten aufgeführt worden, ganz abzubringen.

Ich unterstehe mich, alle diese Stellen auf eine verständliche Art zu erklären, und besonders diejenigen, welche von den theatralischen Vorstellungen handeln. Folgendes ist der Plan meines Werks.

Anfangs will ich einen allgemeinen Begriff von der speculativischen Musik, und den musikalischen Künsten, das ist, denjenigen Künsten geben, welche bey den Alten der Wissenschaft der Musik untergeordnet waren. Von derjenigen Wissenschaft, welche die Grundsätze von allen Arten der Accorde, und allen Arten der Harmonie lehret, werde ich wenig oder nichts sagen, weil es mir nicht zukömmt, in den Auslegungen, welche Meibom, Brosjard, Burette und andre neue Schriftsteller, von den uns übrig gebliebenen Werken der Alten über die Harmonie, gemacht haben, etwas zu ändern, oder etwas hin zu thun.

Zweitens will ich zeigen, daß die Alten ihre theatralische Declamation in Noten gesetzt und geschrieben, so daß diejenigen, die sie recitirten, durch ein Accompagnement unterstützt werden konnten, und auch wirklich unterstützt wurden.

Drittens will ich darthun, daß die Alten die Kunst der Bewegungen, oder die Saltation, welche eine von den der Musik untergeordneten Künsten war, so vollkommen wohl in eine ordentliche Methode gebracht hatten, daß sie, bei Ausführung verschiedener Scenen, die theatralische Declamation, zwischen zwey Schauspieler theilten konnten, und auch wirklich theilten, deren einer recitirte, und der andere Bewegungen machte, wie sie sich zu den recitirten Versen schickten; und daß sogar ganze Banden von Pantomimen oder stummen Schauspielern entstanden, welche aneinander hangende Stücke, ohne zu reden, spielen konnten.

Endlich will ich mein Werk mit einigen Anmerkungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten schliessen, welche aus dem Gebrauche der Alten entstehen konnten.



Erster Abschnitt
Allgemeiner Begriff

von der

Musik der Alten,

und den musikalischen Künsten, welche dieser
Wissenschaft untergeordnet waren.

Man kann das Werk über die Musik, welches Aristides Quintilianus in griechischer Sprache geschrieben, und Meibom ins lateinische übersetzt hat, als das allerlehrreichste ansehen, welches uns über diese Wissenschaft aus dem Alterthume übrig geblieben ist. Es ist, meinem Bedünken nach, das methodischste unter allen diesen Werken; und da desselben Verfasser, ein Grieche von Geburth, täglich mit den Römern umgieng, weil er in den Zeiten lebte, da alle von den Griechen bewohnte Länder den Nachfolgern des Augustus unterworfen waren, so konnte er gar wohl den Gebrauch wissen, den man zu Rom und in Griechenland von der Musik machte. Aus seinem Buche also wollen wir den allgemeinen Begriff von der Musik der Alten holen. Die Musik der Römer übrigens war mit der Musik der Griechen, von welchen sie diese Wissenschaft gelernt hatten, einerley. Ihr Umfang und ihre Grundsätze waren beyden einen eben die, die sie bey den andern waren, so daß man sich, bey Erklärung des Umfanges und des Gebrauchs der Musik der Alten, mit gleichem Rechte bald der griechischen, bald der lateinischen
Schrift.

Schriftsteller bedienen kann. Aristides Quintilianus (im ersten Buche) erkläret die Musik als eine Kunst, aber als eine Kunst, welche die Grundsätze, nach welchen sie verfähret, beweise, und alles lehre, was den Gebrauch betreffe, den man von der Stimme machen könne, zugleich auch alle Bewegungen, deren der Körper fähig sey, mit Anmuth zu bewerkstelligen, zeige. Unser Verfasser führet noch einige andere Erklärungen von der Musik an, die von der seinigen zwar ein wenig unterschieden sind, überhaupt aber doch durchgängig voraus setzen, daß diese Wissenschaft den Umfang wirklich gehabt habe, den wir ihn belegen.

Die lateinischen Schriftsteller sagen eben dieses. Die Musik, spricht Quintilian der Redner (*), lehret nicht allein alle Veränderungen, deren die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers gehörig einrichten. Diese Veränderungen und diese Bewegungen aber wollen nach einer gewissen und vernünftigen Methode gemacht und vorgenommen werden. *Numeros musicales duplices habet, in vocibus & in corpore, utriusque enim rei aptus quidam motus desideratur.* Einige Zeilen weiter fügt unser Verfasser hinzu: „Eine anständige und schickliche Bewegung ist dem Redner durchaus nothwendig, und kann durch nichts anders als durch die Musik erlernt werden. *Corporis quoque decens & aptus modus, qui* dici-

§ f 2

(*) Inst. lib. pr. c. 12. de music. & eius laudibus.

dicitur Eurithmia, est necessarius, nec aliunde peti potest.

Der H. Augustinus sagt in dem Werke, welches er von der Musik geschrieben hat, eben das, was Quintilian sagt. Er schreibt daselbst, die Musik ertheile von allen den Bewegungen des Körpers Lehren, deren Theorie sich in eine Wissenschaft, und deren Ausübung sich in eine Methode bringen ließen. Quicquid numerositatis, quae temporum atque interuallorum dimensionibus mouetur - - - Musica est scientia bene mouendi. (*) Die Musik der Alten hatte also alle Bewegungen des Körpers gewissen Regeln unterworfen, so wie es jetzt die Bewegungen der Füße unserer Tänzer sind.

Die Wissenschaft der Musik, oder wenn man sie lieber die speculativische Musik nennen will, hieß die harmonische Musik, weil sie die Grundsätze aller Harmonie, und die allgemeinen Regeln von allen Arten der Accorde lehrte. Von ihr also lernte man dasjenige, was wir die Composition nennen. Weil damals der Gesang, welcher das Werk der Composition ist, manchmal Musik im engen Verstande genennt wurde, so theilten die Alten die Musik, nach dieser Bedeutung genommen, in drey Arten, in die diatonische nemlich, in die chromatische und in die enharmonische. Der Unterschied dieser drey Arten bestand darinn, daß die eine in ihrem Gesange Töne verstattete, welche die andre nicht verstattete. In der diatonischen

(*) De Musica libro primo.

nischen Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervalle, als durch die *Semitonia majora* fortschreiten. Die Modulation der chromatischen Musik brauchte die *Semitonia minora*; in der enharmonischen Musik aber konnte die Fortschreitung des Gesanges durch die halben *Semitonia* geschehen. Auch theilten die Alten ihre musikalischen Compositionen in verschiedene Arten in Ansehung des *Modi* oder des *Tones*, aus welchem sie giengen, und nannten diese *Modos* nach den Ländern, in welchen sie am meisten waren gebraucht worden. Den einen nannten sie also den phrygischen *Modus*, den andern den dorysch und so weiter fort. Doch ich will meine Leser in dieser Materie auf diejenigen Neuern verweisen, welche ausdrücklich die harmonische Musik der Alten abgehandelt haben, damit ich desto geschwinder auf dasjenige kommen kann, was ich von den musikalischen Künsten zu sagen habe, die der vornehmste Gegenstand meiner Abhandlung sind.

Sobald das Feld der Musik von einem so weitläufigen Umfange war, sobald war es natürlich, daß sie verschiedene Künste in sich schliessen mußte, deren jede ihr besonderer Gegenstand war. Wir sehen auch in der That, daß Aristides Quintilianus bis auf sechs der Musik untergeordnete Künste zehlet. Von diesen sechs Künsten lehrten drey alle Arten von Compositionen, und drey alle Arten von Ausübung. Porro actuum secatur in vsuale quod praedictis utitur, & enuntiatium. Usua-

lis partes sunt Melopoeia, Rithmopoeia, Poefis; Enuntiatiui, Organicum, Odicum, Hypocriticum. (*)

In Anfehung der Composition theilte sich also die Musik in die Melopöie, oder in die Kunst den Gesang zu verfertigen, in die Rithmopöie und in die Poetik. In Anfehung der Ausübung theilte sich die Musik in die Kunst die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen, und in die hypocritische Kunst oder in die Kunst der Bewegungen.

Die Melopöie, oder die Kunst die Melodie zu verfertigen, war die Kunst alle Arten von Gesängen in Noten zu setzen und zu schreiben; das ist, nicht allein den musikalischen oder den eigentlich sogenannten Gesang, sondern auch jede Art von Recitation oder Declamation.

Die Rithmopöie gab Regeln, alle Bewegungen des Körpers und der Stimme einer gewissen Mensur zu unterwerfen, so daß man den Tact dazu schlagen, und ihn mit einer schicklichen und der Sache gemässen Bewegung dazu schlagen konnte.

Die Poetik lehrte das Mechanische der Poesie, und zeigte also, wie man alle Arten von Versen gehörig machen solle.

In Anfehung der Ausübung, haben wir gesehen, daß sich die Musik gleichfalls in drey Künste theilte; in die Kunst die Instrumente zu spielen, in die Kunst zu singen, und in die Kunst der Bewegungen.

Man

(*) Aristides libro pr.

Man kann leicht errathen, was das für Unterricht müsse gewesen seyn, den die organische Musik, welche die Instrumente zu spielen lehrte, und diejenige Musik ertheilte, welche die Singekunst genennt wird. Was die hypocritische, oder die nachahmende Musik anbelangt, die deswegen so hieß, weil sie eigentlich die Musik der Komedianten war, die bey den Griechen gemeiniglich Hypocriten oder Nachahmer hießen, so lehrte sie die Kunst der Bewegungen, und zeigte, wie man dasjenige nach den Regeln einer festen Methode, und nach gewissen Grundsätzen in Ausübung bringen solle, was wir heut zu Tage bloß durch Hülfe des natürlichen Triebes, oder aufs höchste, vermittelst eines Schlendrians verrichten, der sich nur auf wenige Anmerkungen stützt. Die Griechen nenneten diese musikalische Kunst *Ορχησις* und die Römer *Saltatio*.

Porphyrus, welcher ohngefähr zweyhundert Jahr nach dem Aristides Quintilianus lebte, und uns einen Commentar über des Ptolemäus drey Bücher *ἀκουσικῶν* hinterlassen hat, theilet die musikalischen Künste nur in fünf verschiedene Künste, nemlich in die metrische, in die rithmische, in die organische, in die poetische nach ihrem weitesten Umfange, und in die hypocritische. Man findet also, wenn man die Eintheilung des Porphyrus vergleicht, daß Porphyrus zwey Künste weniger zehlet als Aristides. Diese zwey Künste sind die Melopöie und die Singekunst. Wenn aber, der Verschweigung dieser zwey Künste ungeachtet, Por-

phyrus gleichwohl fünf musikalische Künste zehlet, an statt daß er, nach dieser Verkürzung, derselben nur viere zehlen sollte; so kömmt es daher, weil er unter diese Künste auch die metrische Kunst rechnet, deren Aristides gar nicht gedenkt. Allein diese Verschiedenheit in der Zahl der musikalischen Künste hindert im geringsten nicht, daß nicht beyde Schriftsteller im Grunde einerley sagen sollten. Wir wollen uns bemühen die Schwierigkeit dabey zu erklären.

Sobald Porphyrus sagte, daß er die poetische Kunst nach ihrem weitesten Umfange annehme, wie er es denn ausdrücklich sagt, so konnte er der Melopöie, oder der Kunst die Melodie zu verfertigen, als einer besondern musikalischen Kunst durchaus nicht gedenken, weil diese letztere Kunst unter der poetischen Kunst, in ihrem weitesten Umfange genommen, begriffen war. Die Kunst die Melodie zu verfertigen war auch in der That, nach dem Gebrauch der Griechen, ein Theil der Poetik. Man wird es unten sehen, daß die griechischen Poeten die Melodie zu ihren Stücken selbst verfertigen. Wenn aber gegentheils Aristides aus der Poetik und aus der Melopöie zwey verschiedene Künste macht, so sahe er damit auf die Gewohnheit der Römer, nach welcher die dramatischen Dichter die Declamation ihrer Verse nicht selbst componirten, sondern sie durch besondere Künstler, welche Compositeurs von Profession waren, und vom Quintilian *Artifices pronuncianti* genennet werden,

werden, componiren liessen. Wir werden in der Folge weitläufiger hiervon handeln.

Aus eben diesem Grunde ist Porphyrus dem Aristides auch hierinn nicht gefolgt, daß er aus der Singekunst eine besondere musikalische Kunst gemacht hätte. Diejenigen welche in Griechenland die Poetik in ihrem ganzen Umfange lehrten, lehrten wahrscheinlicher Weise auch die Kunst, alle Arten des Gesanges oder der Declamation wohl auszuüben.

Wenn aber Porphyrus seines Theils aus der rithmischen Kunst, aus welcher Aristides nur eine einzige Kunst macht, zwey verschiedene Künste macht, und sie in die metrische und in die eigentlich so genannte rithmische Kunst eintheilet, welche Aristides beyde unter dem Namen der Rithmopoïe begriffen; so kömmt es wahrscheinlicher Weise aus folgender Ursache her. Die Kunst der Pantomimen, welche unter der Regierung des Augustus entstand, hatte vielleicht in den zwey Jahrhunderten, die von der Zeit des Aristides bis auf die Zeit des Porphyrus verstrichen, so grosse Progressen gemacht, daß die Schauspieler gleichsam genöthiget wurden, die rithmische Kunst zu zertheilen, und zwey verschiedene Künste daraus zu machen. Die eine von diesen Künsten, die metrische oder messende nehmlich, lehrte, wie man eine jede Art von Bewegungen (Gestus) in jeder Art von Tönen, die in einen gewissen Tact zu bringen waren, einem ordentlichen bestimmten Maase unterwerfen solle; die andre Kunst aber, nehmlich die rithmi-

sche, lehrte bloß und allein, wie man diesen Tact gehörig schlagen, und zwar mit einer anständigen Bewegung schlagen müsse. Wir werden weiter unten sehen, daß nach der Meinung der Alten, die **Bewegung** des Tacts) bey der Ausübung der Musik das allerwichtigste war; und die Erfindung der Kunst der Pantomimen wird sie ohne Zweifel angetrieben haben, alles dasjenige noch genauer zu untersuchen, was die Kunst dieser Bewegung vollkommener machen könne. So viel ist, wie wir zeigen werden, gewiß, daß seit der Regierung des Augustus bis auf den gänzlichen Verfall des abendländischen Reichs, die Vorstellungen der Pantomimen dem römischen Volke das allerangenehmste Vergnügen waren.

Ich schlicke also, daß der Unterschied, welcher sich unter der Zahl der musikalischen Künste, so wie sie Aristides Quintilianus anzieht, und unter der, welche Porphyrius davon feste setzt, findet, nur ein scheinbarer Unterschied sey, und daß sich diese zwey Schriftsteller im Grunde nicht widersprechen.

Ich will mich hier unterbrechen, um eine Anmerkung zu machen. Da die Musik der Alten von so viel Dingen methodische Lehren erteilte, da ihre Vorschriften den Sprachkundigen eben so nützlich, als nothwendig den Poeten, und allen denen waren, welche öffentlich zu reden hatten; so darf man sich gar nicht mehr wundern, daß sie die Griechen und Römer (*) für eine nothwendige Kunst

(*) Quint. Inst. lib. I. cap. 12.

Kunst gehalten und ihr so viel Lobsprüche ertheilt haben, welche der unsrigen gar nicht zukommen. Man darf gar nicht erstaunen, daß Aristides Quintilianus (*) gesagt hat, die Musik sey eine allen Altern des menschlichen Lebens nöthige Wissenschaft, weil sie nicht allein das, was Kinder, sondern auch das, was erwachsene Personen wissen müßten, lehre.

Quintilian schreibt aus eben dieser Ursache, daß man nicht allein die Musik verstehen müsse, wenn man ein Redner seyn wolle, sondern daß man auch nicht einmahl ein guter Sprachkundige seyn könne, ohne sie gelernt zu haben, weil man die Sprachkunst nicht lehren könne, ohne den Gebrauch des Metri und Rithmi in derselben zu zeigen. (**). *Nec citra Musicam Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rithmis metrisque dicendum sit.* Dieser scharfsinnige Schriftsteller bemerkt auch noch an einem andern Orte, (***) daß in den vorhergehenden Zeiten die Profession die Musik zu lehren, mit der Profession die Grammatik zu lehren, verbunden gewesen, und von einem und eben demselben Lehrmeister getrieben worden.

Endlich sagt auch Quintilian in dem Hauptstücke seines Buchs, wo er beweisen will, daß ein Redner wenigstens etwas von der Musik zu erlernen verbunden sey: „Man wird sich nicht entbre-
 „chen,

(*) de Music. libro I.

(**) Inst. libr. pr. cap. 3.

(***) Ibid. cap. 6.

„chen, mir dieses einzuräumen, daß diejenigen,
 „welche die Profession eines Redners treiben wol-
 „len, die Poeten lesen und verstehen müssen. Kön-
 „nen aber wohl die Gedichte, von was für Art sie
 „auch seyn mögen, ohne Musik verfertiget wer-
 „den? Wenn aber einer so unverständig seyn, und
 „sagen wolite, daß die Regeln überhaupt, welchen
 „der Poet bey Verfertigung seiner Verse folge,
 „von der Musik nicht abhängen, so wird er es we-
 „nigstens von den Regeln derjenigen Verse nicht
 „sagen, die ausdrücklich dazu gemacht sind, daß
 „sie von der Musik begleitet werden sollen.“ Poetas certe legendos futuro Oratori concesserint. Num hi sine Musica? At si quis tam caecus animi est vt de aliis dubitet, illos certe qui carmina ad lyram composuerunt &c. (*). Diese Stelle wird noch weit deutlicher erscheinen, wenn man das wird gelesen haben, was ich vom carmine und von der notirten Declamation der zur Musik bestimmten Verse sagen werde.

Mit einem Worte, alle Schriften der Alten bezeugen es, (**), daß die Musik zu ihren Zeiten, für eine, gesitteten Personen nothwendige, Kunst gehalten worden, und daß man diejenigen, welche nichts davon verstanden, als Leute ohne Aufziehung betrachtet, so wie wir heut zu Tage diejenigen, welche nicht lesen können. Ich komme zu den musikalischen Künsten wieder zurück.

Zu

(*) Inst. lib. I. cap. 12.

(**) Luciani Gymnast. Plutar. de Musica

Zu unserm Unglücke, ist keine einzige von den Methoden auf uns gekommen, nach welchen die Ausübung dieser Künste, die in Griechenland und in Italien so viele Lehrer hatten, beygebracht wurde. Uebrigens haben diejenigen alten Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben haben, und deren Werke übrig geblieben sind, von dem Mechanischen der der Musik untergeordneten Künsten nur sehr wenig beygebracht, weil sie dieselben als leichte und gewöhnliche Sachen angesehen, mit denen sich nur die gemeinen Lehrmeister um Geld abzugeben hätten. Der hl. Augustinus, zum Exempel, welcher von der Musik ein Werk in sechs Büchern geschrieben hat, sagt, daß er von allen diesen geringern Künsten nicht reden werde, weil es Dinge wären, die auch die allermittelmäßigsten Schauspieler zu wissen pflegten. Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet Cantores Histrionesque nouerunt. (*)

Die Schriftsteller, von denen ich rede, haben also mehr als Philosophen geschrieben, welche über die allgemeinen Grundsätze einer Kunst, deren Ausübung allen ihren Zeitgenossen bekannt war, Betrachtungen anstellen, als daß sie als Schriftsteller sollten geschrieben haben, welche verlangten, daß man aus ihren Büchern, die Kunst, wovon sie handeln, ohne alle andere Beyhülfe sollte erlernen können.

Unterdessen hoffe ich dennoch, durch Hülfe desjenigen, was die alten Schriftsteller bey Gelegen-

heit

(*) De Musica, lib. I.

464 V. Fortsetzung der Gedanken

heit von ihren musikalischen Künsten gesagt haben, einen, wo nicht vollständigen, wenigstens deutlichen Begriff davon geben zu können, und die Art und Weise zu erklären, wie die dramatischen Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden.

Man hat gesehen, daß Aristides Quintilianus sechs musikalische Künste zehlte; die Rithmopödie nemlich, die Melopödie, die Poetik, die Kunst die Instrumente zu spielen, die Singekunst, und die Kunst sich zu bewegen: wir aber wollen diese sechs Künste auf viere bringen, und die Poetik nebst der Melopödie und der Singekunst nur als eine und eben dieselbe Kunst betrachten. Man hat bereits gesehen, daß diese drey Künste auch in der That in einer so nahen Verwandtschaft gestanden, daß sie Porphyrius zusammen nur für eine Kunst genommen, die er die Poetik in ihrem weitläufigsten Umfange nennt.

Die Fortsetzung in dem nächsten Stücke.



V.

Fortsetzung der Gedanken des Hrn.

D. Gemmel über den Generalbass etc. des
Herrn Daube

Seite 20. „Die musikalische Leiter muß sich auch
„auf diese drey Hauptaccorde beziehen, und
„zwar im Hinauf- und Herabsteigen, als

„im

über Hrn. Daubens Generalbaß. 465

„im Hinaufsteigen.

8	6		6	7	6	6	5
5	4	6	5	56	4	5	3
3	3	3	3	34	3	3	
C	D	E	F	G	A	H	C

„im Herabsteigen.

	6		6	6	6		76	8	6	
5	4	6	4	4	4	6	54	5	5	
3	2	3	3		2	3	33	3	3	
C	C	H	A	G	F	E	D	C	H	C

Der Herr Daube wird die Harmonie hiezu ohne Zweifel bald vier- bald fünfstimmig setzen; Denn sonst sehe ich nicht ab, wie die Septime auf G im Hinaufsteigen vorher liegen könne. In einem vierstimmigen Satz geht es unstreitig nicht an, man müßte denn die Terz aus dem vorhergehenden Sertquintenaccord über F weglassen, und dafür die Octave der Baßnote verdoppeln. Aber die Terz ist ausdrücklich angezeigt, und sie gehöret auch dahin. Der Herr Daube beliebe nicht vorzuschützen, daß man die kleine Septime unvorbereitet hören lassen kann. Es ist mir diese Freyheit so gut bekannt als ihm. Aber in ein solch Vorübungsexempel für Anfänger, als der Herr Verfasser hier geben will, schicken sich dergleichen Freyheiten nicht. Die gute Lehrart fänget nicht bey den Ausnahmen sondern bey den strengsten Regeln an.

Auf

466 V. Fortsetzung der Gedanken

Auf den Septimenaccord über G folget nun über eben derselben Note annoch der Sextquartenaccord, und mit demselben ein zweyter Fehler. Denn die Quarte wird nicht resolvirt. Doch vielleicht wird die Resolution nur aufgehalten; Denn

es wird diese Quarte, in dem Accorde $\overset{6}{4}$ über A

in eine Terz verwandelt. Nun wird ohne Zweifel

$\overset{6}{5}$ über H alles regelmäßig auflösen. Die vorher-

gegangene Dissonanz c geht in der That eine Stufe unter sich, das ist in die Octave der Basßnote H.

Aber wie? Ist das eine regelmäßige Folge von Harmonien? Fürs erste muß die Begleitung zu

H schon wieder fünfstimmig seyn; Denn sonst

kann das c aus dem vorhergehenden Accord $\overset{6}{4}$

über A nicht resolviren. Fürs zweyte kann das

Semitonium Modi, wenn es sich unmittelbar zur

Finalsante fortbeweget, als wie hier, in dem Accord der falschen Quarte nicht verdoppelt werden.

Aber vielleicht will der Herr Daube allhier eine

Verwechslung der Stimmen bey der Resolution

Statt finden lassen, und sollen die Oberstimmen

nichts als $\overset{g}{f}$ machen? Es kann seyn; wie weit er

aber mit dieser Entschuldigung bey gründlichen Musicis fortkommen wird, will ich ihm überlassen.

Ich

Ich empfehle ihm ein gewisses Capitel aus dem *Traité del' harmonie* des Hrn. Rameau, wo er hierüber einen gründlichen Unterricht bekommen wird.

Wie der Herr Verfasser übrigens diese ohne Tact hieselbst verzeichneten Accorde, der Natur der Dissonanzen gemäß in Absicht auf die Arsin und Thesis, tactmäßig hintereinander zu Papiere bringen möge, wird mancher zu wissen begierig seyn. Man muß auch bey dergleichen Exempeln beobachten, daß die Dissonanz ordentlich in Thesis gehört werde. Allein was braucht es da dieser Vorsicht, wo die Dissonanzen weder vorbereitet noch aufgelöset werden?

Wie sehr sich der Herr Daube in den Terzquartenaccord über der Sexta Modi, ingleichen in die Sextquarte über der Dominante müsse verliebet haben, siehet man daraus, weil sowohl der eine als der andere in der mit Ziesern bezeichneten herabsteigenden Tonleiter wieder zum Vorschein kömmt. Alle andere Auctores, die dergleichen Uebungen etlicher Accorde auf einer harten Scala ihren Scholaren vorgeschrieben, z. E. Champion, Rameau, Gasparini, Heinichen, Kellner, und andere, verfahren in diesem Stücke weit anders. Aber „es ist (Seite 80) wider die Gewohnheit des Herrn Verfassers, aus fremden Scribenten etwas zu entlehnen. Was er hier aufgezeichnet, hat er aus eigener Erfahrung gezogen.“ Aber es giebt sehr vielerley Arten der Erfahrung.

468 V. Fortsetzung der Gedanken

Seite 21. „Auf Noten, welche stufenweise
„herabsteigen, können niemahls die 5 und 6
„in einer Harmonie beisammen stehen, es sey
„denn, es würde auf eben derselben Bassnote
„annoeh eine Harmonie gehöret.

Die Regel ist ganz gut und richtig, aber nicht die vom Herrn Verfasser angegebene Ursache. Die wahre Ursache ist diese, weil sonst zwey Quinten in gerader Bewegung entstehen würden; Denn, weil jede Quinte allhier die Septime vorstellet, so müßte eine Quinte in die andere resolviren; und was würden da für häßliche harmonische Tonfolgen entstehen? Man siehet hieraus, wie wenig alle Verfehrungen von einer Folge von Grundaccorden gut sind. Zwey Septimen können nemlich in abwärts gehender stufenweiser Fortschreitung einander folgen; aber nicht zwey Sertquintenaccorde.

Seite 21. ziehet der Hr. Verfasser aus einer Ausnahme folgende Regel: „Daß nach dem
„Accorde der 5, der Accord der 4, niemahls
„folgen kann, wenn der Bass mit der Ober-
„stimme im Serten geht.

Ueber die ist angeführte Regel werde ich mich wohl hüten, meine Gedanken zu sagen. Ich führe sie nur als einen Beweis der besondern Deutlichkeit des Herrn Verfassers an. Uebrigens kömmt annoeh verschiednes in diesem Capitel vor, welches geprüft zu werden verdiente. Allein wir wollen es übergehen.

Das

Das IV. Capitel.

Woher alle die übrigen Signaturen oder
Accorde kommen.

Durch die übrigen Accorde versteht Herr Daube alles was kein harmenischer Dreyklang oder Septimensatz ꝛc. ist, oder was nicht von dem einen oder dem andern herstammet.

In diesem Capitel soll nun zuörderst der Ursprung der None gezeigt werden. Es entsteht dieselbe, heißt es, auf verschiedene Art, z. E. wenn — — wenn — — wenn ꝛc. Es würde zu langwierig seyn, alle die verschiedenen Arten des vermeyneten Ursprungs der None anzuführen. Der Herr Verfasser nennet das einen Ursprung der None, was andre Tonlehrer sonst eine Vorbereitung derselben nennen. Mich wundert, daß er den Ursprung der Septime nicht auf eine ähnliche Art bestimmet, und alle Vorbereitungen des Septimenaccordes als so viele verschiedene Arten seines Ursprungs angegeben hat. Schade, daß dieses an dem neuen System fehlet!

Aber hätte der Herr Daube nicht besser gethan, annoch etwas in dem Nameau zu studiren, ehe er den Ursprung der None erkläret hätte! Er würde ihn alsdenn zum wenigsten auf eine richtige Art erkläret, und nicht Ursprung und Vorbereitung untereinander geworfen haben. Er würde gesehen haben, daß die None sowohl als die Septime nur auf eine einzige Art entsteht, diese, wenn über die Quinte eine Terz gesetzt wird, jene wenn über die

470 V. Fortsetzung der Gedanken

Septime eine Terz gesetzt wird. Dieses ist der einfältige Weg der Natur. Wie ist es möglich, denselben so zu verkennen? Die verschiedene Begleitung, mit der die Note erscheint, macht nicht die geringste Veränderung in Ansehung ihres Ursprungs, so wenig als solches bey andern Intervallen geschieht. Ich verlasse diese Materie, welche auch von verschiedenen neuern deutschen Tonlehrern bereits zur Genüge abgehandelt ist, und verweise den Leser darauf.

Seite 28. erscheinen allerhand Exempel, worunter mir besonders folgende sehr merkwürdig scheinen:

d	⤴	d	e
h		h	
g		g	g
f		f	e
H		C	C

Die in dem Accord über H in den Oberstimmen befindliche Octave h verwandelt sich in dem Accord über c in eine Septime. Diese hat der Herr Verfasser nicht resolviret. Doch vielleicht hat der Setzer das Lösungsintervall ausgelassen. Dieses kann nun kein anders als c seyn, und folglich wird es folgendergestalt heißen sollen:

d	⤴	d	c
h		h	c
g		g	g
f		f	e
H		C	C

Da

über Hrn. Daubens Generalbaß. 471

Da findet sich eine garstige Octave; Denn, wenn man mit der Octave präpariret, so kann man mit derselben nicht auflösen. Der Herr Verfasser wolle diese kleine Uebersicht bey einer zwoyten Ausgabe verbessern, und in dem Accord der falschen Quinte nicht so geschwinde weg den Baß mit der Octave verdoppeln.

			4	6
Ein zweytes Exempel	3		9	5
Seite 28.	C		D	F

Ein anderer würde auf das F eine bloße Sexte gesetzt haben. Aber der Herr Verfasser lässet es daran nicht genug seyn. F ist die Quarta Toni, und die Quarta Toni muß eine Sertquinte haben. So schließet derselbe. Ob die in diesem Accorde dissonirende Quinte vorbereitet ist oder nicht, daran liegt ja nichts. Wir haben es schon oben gehöret, daß heutiges Tages wenig Unterscheid zwischen den Con- und Dissonanzen ist. Doch vielleicht will der Herr Daube den Accord $\frac{9}{4}$ annoch mit einer Septime vermehren. Alsdenn lieget ja die Quinte in $\frac{6}{5}$ vorher. Aber dieses saget ja derselbe nicht, und hernach würde doch der Sexquintensatz sehr leer klingen, weil die Terz doch daraus wegbleiben müßte. Wie ist dem Dinge zu helfen? Wir wollen glauben, daß der Herr Daube eine fünfstimmige Harmonie in Mente gehabt hat.

472 V. Fortsetzung der Gedanken

Seite 29. S. 8. „Von übermäßigen Nonnen — — annoch etwas zu gedenken, so gehören sie gar in keine Tonart.

Was in gar keine Tonart gehöret, gehöret auch nicht in die Musik.

„sondern werden mit Recht in die Zahl der „ungewöhnlichen Intervallen gesetzt —. Sie „sind jederzeit als unvermuthet eingetretne „Vorschläge oder Zierathen anzusehen, in welchem Falle sie durch die 10 aufgelöset werden.

Die übermäßigen Nonnen treten nicht allezeit, so unvermuthet, d. i. unvorbereitet, ein. Sie liegen auch öfters vorher, z. E.

dis		dis e
a		g
H		C

Die Vorschläge und Zierathen übrigens, woran die Harmonie Antheil nimmt, und welche aufgelöset werden müssen, sind keine so geringe willkührliche Dinge. Die Intervalle, womit diese Zierathen gemacht werden, müssen so gut ihren Grund in den Tonarten haben, als alle andere Intervallen. Haben sie es nicht, so sind es unmusikalische Zierathen. Wir wollen es dem Herrn Verfasser nicht zur Beschimpfung thun, von der von ihm selbst angeführten übermäßigen None dis eine weitläufige Deduction zu machen. Es wird ihm schon bekannt seyn, in was für eine weiche Tonart sie zu Hause gehöret. Nur wollen wir dieses bemerken, daß wenn solche in einer harten
Tonart

über Hrn. Daubens Generalpaß. 473

Tonart im Vorbengehen berührt wird, dieses nothwendig vermittelst der Modulation geschehen muß. So lange als dieses dis in dem Gehöre schwebet, oder auf dem Papiere vorhanden ist, so lange findet diese Modulation statt. Kann denn nicht Ton und Tonart von einer Note zur andern verändert werden?

Die Seite 30. in dem ersten Fache der zwey obersten Notenreihen vorkommende Auflösung $\text{dis} - \text{c}$

ist nicht wenig abentheuerlich. Wo hat man jemahls eine Dissonanz anderthalb Ton herunter resolviret? Nach den daselbst vorkommenden Ziesern wird ja das dis in dem Generalbasse ins e aufgelöst. Warum zeigt der Herr Verfasser dasselbe nicht in dem Diskantsystem an?

Das in dem zweyten Fache der zwey obersten Notenreihen vorkommende Exempel enthält keinen übermäßigen Nonen- sondern übermäßigen Secundenaccord, der sich vor seiner Auflösung in den Satz der verminderten Septime verändert.

Seite 31. findet man eine anderthalb Ton über sich gehende kleine None $\text{es} \text{fis}$
 $\text{D} \text{C}$ Das ist wieder eine merkwürdige Resolution, zumahl wenn sie so schön erklärt wird, als daselbst geschieht. Wie ist es aber möglich, daß der Herr Verfasser eine Secunde für eine None ansehen kann?

Nachdem sich der Herr Daube nun müde geschrieben über die None, so kömmt er auf die Septime, um ordentlich zu verfahren. Denn ein unordentlicher Kopf würde zuerst von der Septime gehandelt haben. Und siehe! was ich mir nicht

474 Forts. der G. über H. Za. Generalb.

vermuthet habe, der Ursprung der Septime wird eben so wie der Ursprung der None gezeigt. Was andere Tonlehrer Vorbereitung heißen, das nennet der Herr Daube einen Ursprung. Aber findet man alle Vorbereitungen der Septime hier? So wenig als bey der None. Und wie stehts mit allen übrigen Signaturen und Accorden? Auch diese hat der Herr Verfasser annoch in Petto behalten. Wie deutlich derselbe sich überall auszudrücken wisse, kann man aus folgender Stelle sehen:

„Die andere Art der vorkommenden 7ten entspringt, wenn die 3 des Accords der 4 liegen bleibt, dazu aber die 3 des folgenden Quintenaccords im Basse erscheinet, welche sodenn gemeiniglich in den Grundtonsaccord aufgelöset wird, z. E.

6	7	
5	5	
3	3	
F	H	C

In den Ziffern über die Note F ist entweder die 5 oder 6 zuviel. Würde von dem H ins E, anstatt des C, gegangen, so gieng der Sertquintenaccord über F an; Aber hier schicket er sich nicht.

Seite 34. wird dreyerley Arten von Septimen in einer Tonart gedacht: einer natürlichen als $\overset{c}{d}$; einer zusammengesetzten als $\overset{a}{h}$; und einer

fremden $\overset{e}{fis}$.

Man merke sich ja diese Nahmen. Im Fur, Heinichen oder Mattheson kommen sie nicht vor.

ins künftige weiter.

VI.

Die Königl. Capell- und Cammer-Mu-
sic zu Dresden. 1756.

Director.

Herr Carl Heinrich von Dießkau, Cammerherr
wie auch Kreiß-Hauptmann, und Steuer-
Einnehmer des Leipziger Kreises, auf Knauts-
hann, 2c.

Poet, Herr Gio. Ambrogio Migliavacha.

Ober-Capellmeister, Hr. Joh. Adolph Hasse.

Vice-Capellmeister, Bacat.

Kirchen-Componisten.

Die Herren Tobias Buz, und Adam Schürer.

Balletcomponist. Herr Joh. Adam.

Soprani.

Mesdam. Faustina Hasse.

Maria Rosa Negri Pavona.

Theresia Albuzzi Todeschini.

Mesdem. Wilhelmina Dennerin.

Catharina Pilaia.

Die Hrn. Angelo Maria Monticelli.

Ventura Rochetti.

Salvator Pacifico.

Bartolomeo Putini.

Giovanni Belli.

Nicola Spintler.

Contralti.

Madem. Sofia Pestel.

Die Hrn. Nicolo Pozzi.

Domenico Anibali.

Pasqualini Bruscolini.

Tenori.

Die Hrn. Angelo Amorevoli.

Johann Joseph Gözel.

Ludovicus Cornelius.

G g 5

Basi.

Basi.

Die Hrn. Johann David Bahn.
 Biaggio Campagnari.
 Joseph Schuster.
 N. Brendel.

Concertmeister, Hr. Francesco Maria Cattaneo.
 Pantaleon, Hr. Christlieb Siegmund Binder.

Violinisten.

Die Hrn. Carl Matthias Lehneis.
 Lorenzo Carazzi.
 August Uhlich.
 Christoph Wilhelm Taschenberg.
 Johann George Fickler.
 Franciscus Zich.
 Francois de Francini.
 Francesco Hunt. Sen. *
 Johann George Neruda.
 Felice Vincinetti. Sen. **
 Gottfried Friederich Göricke.
 Friederich Gottlob Haller.
 Franciscus Friedericus Fiedler.
 Johann Baptista Hunt. Jun. *
 Johann Heinrich Eiselt.

Flötraversisten.

Die Hrn. Wenzel Gottfr. Dewerdeck.
 Franc. Joseph Göbel.
 Pietro Grassi Florio.

Waldhornisten.

Die Hrn. Carl Haudeck.
 Anton Hampel.

Oboisten.

Die Hrn. Anton Besozzi. Sen. ***
 Carl Besozzi. Jun. ***
 Franz Zienken.
 Christian Wopst.
 Johann Christian Taube.

Brat

* Gebrüdere.

** des Violoncellisten Bruder.

*** Vater und Sohn.

Bratschisten.

Die Hrn. Johann Adam.
 Johann Huber.
 Joh. Gottfried Röhr.
 Joh. David Lange.

Violoncellisten.

Die Hrn. Joseph Zicka.
 N. Hofmann.
 Joh. George Knechtel.
 Antonio Vincinetti, Junior.

Bassonisten.

Die Hrn. Christian Friedrich Mattstedt.
 Johann Ritter.
 Samuel Fritsche.
 Franz Adolph Christlieb.

Organisten.

Die Hrn. Peter August.
 N. Weber.

Contrabassisten.

Die Hrn. George Friedrich Kästner.
 Johann Caspar Horn.

Pensionairs.

Francois Biotto,
 Peter Gabriel Buffardin.
 Johann Casimir Linke.
 Johann Wilhelm Hugo.
 Carl Morasch.
 Joseph Litterle.
 Johann Franc. Hanke.
 Johann Gottlieb Morgenstern.

Der ehemalige Concertmeister, Herr Johann George Pisendel, einer der berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit, verstarb am 25ten Novembr. des vergangenen Jahres 1755.

VII.

Scherzlied

vom Herrn Ossenfelder.

Freunde, könnt ihr es wohl glauben?
 Unser Arzt verwehrt den Wein.
 Er will uns das Mittel rauben,
 Durch das wir gesünder seyn.
 Gut, es lebe, stoßt nur an,
 Unser Arzt, der feine Mann!

Tanzt nicht, ihr guten Kinder!
 Spricht er: ihr erhitzt das Blut.
 Ja, ja, das macht uns gesünder,
 Und das ist für ihn nicht gut.
 Arzt, ich tanze, weil ich kann.
 Du bist mir ein schlauer Mann!

Mit erbärmlichen Geberden
 Spricht er: Seht, mein Haupt ist grau!
 Wollt ihr aber Greise werden;
 Nehmt euch niemals eine Frau!
 Er ist seiner unterthan.
 O beklagt den guten Mann!

Lernt von Vögeln aufzuwachen.
 Langes Schlafen macht viel Blut.
 Euch gleich aufgeräumt zu machen,
 Ist Taback und Thee sehr gut.
 Freunde, steht euch dieses an?
 Denkt nur! der verschlagne Mann!

Laßt den guten Arzt nur strafen,
 Doris winkt zum Tanz und Wein;
 Und, ein Räuschgen auszuschlafen,
 Müssen lange Nächte seyn.
 Stets in Lust und Sorgenfrey
 Ist die beste Arzeneey!





Freunde, könnt ihr es wohl glauben, ein ser Arzt der wehrt den
Er will uns das Mit tel rau ben, durch das wir ge sün der



Wein. Wein.) Gut, es le be frohst nur an, ein ser Arzt der
sein. sein.



fei ne Mann, ein ser Arzt der fei ne Mann.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Sechstes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1 7 5 6.

Inhalt

des sechsten Stückes.

- I. Fortsetzung des Verzeichnisses der Opern in Venedig.
 - II. Grundlegung zur Tonordnung insgemein. Uebersicht durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen von Joseph Kiepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.
 - III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.
 - IV. Fortsetzung der Gedanken des Herrn D. Gemmeß über Hrn. Daubens Generalbaß.
 - V. Lebenslauff Herrn Johann Heinrich Quiels, Organisten und Schuladjuncti zu Nimtsch in Schlesien.
 - VI. Auszug eines Schreibens von unbekannter Hand an den Verfasser der Beyträge.
 - VII. Die Churfürstl. Pfälzische Capell- und Cammermusik zu Mannheim.
 - VIII. Vermischte Nachrichten.
-

Das Register zu diesem II. Bande soll mit ehestem erfolgen.



I.

Fortsetzung des Verzeichnisses der
Opern in Venedig.

(Man sehe das 5. St. II. Band. III. Artikel.)

Drittes Hundert.

- 1683 *Temistocle in Bando*, ist von Morselli, die
Musik von Zanettini.
- *I due Cesari* von Corradi, componirt von
Legrenzi.
- *Il Re Infante* von Moris, die Musik von
Pallavicino.
- *Appio Claudio* von Morselli, componirt von
Gio. Marco Martini.
- *La Virtù sublimata dal Grande, ovvero il
Macedone Contiente* von Aureli und
Ziani. Man sehe das Jahr 1679.
zurück.
- *Martio Coriolano* von Silvani, die Musik
von Giac. Ant. Pertti

484 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *L'Innocenza risorta, ovvero Ezio* von Morselli, componirt von Ziani.
- *Giustino* von Beregan, componirt von Legrenzi.
- *Silla* von Rosini, componirt von Freschi.
- *L'Orontea*, Poesie von Cicognini, die Musik von Cesti. Ist schon 1649 und 1666 gespielt worden.
- *Cidippe* von Minato, componirt von verschiedenen.
- *L'Anarchia dell' Imperio* von Tomaso Stanzani, die Musik von Legrenzi.
- *Falaride Tiranno d'Agrigento* von Morselli, die Musik von Gio. Battista Bassiani.
- 1684 *Licinio Imperatore* von Noris, die Musik von Pallavicino.
- *Trajano* von Noris, die Musik von Gius. Felice Tosi.
- *Publio Elio Pertinace* vom Abt Pietro d'Alverara, die Musik von Legrenzi.
- *L'Incoronazione di Dario*, von Morselli, componirt von Freschi.
- *Ricimero Re de' Vandali* von Noris, die Musik von Pallavicino.
- *L'Amante fortunato per forza* von d'Alverara, die Musik von Barischino.
- *Ariberto, e Flavio Regi de' Longobardi*, von D. Rinaldo Cialli, componirt von Carlo Ambr. Lonati.
- 1685 *Massimo Pupieno* von Aureli, componirt von Pallavicino.

- *Rodoaldo Re d'Italia*, von Stanzani, die Musik von Dom. Gabrielli.
- *Dario* von Morselli und Freschi. Man sehe das Jahr 1684. zurück.
- *Penelope la Castavon Noris*, componirt von Pallavicino.
- *Tullo Ostilio*, von Morselli, die Musik von Ziani.
- *Clearco in Negroponte*, Poesie von D. Ant. Arcoleo, componirt von Gabrieli.
- *Teseo tra le Rivali*, von Aureli, componirt von Freschi.
- *Teodora Augusta*, von Morselli, die Musik von Gabrieli.
- 1686 *La Didone Delirante*, von Ant. Franceschi, die Musik von Pallavicino.
- *Il Sejano Moderna della Tracia, ovvero la Caduta dell'ultimo Gran Visire*, von Ant. Girapoli, componirt von Abt Franc. Rossi.
- *Amore innamorato*, von Noris, die Musik von Pallavicino.
- *Il Demone Amante, ovvero Giugurta* von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
- *Clearco in Negroponte*, von Arcoleo, die Musik von Gabriele, ist bereits 1683. aufgeföhret worden.
- *L'Amazone Corsara, ovvero l'Aluilda Regina de' Gotti*, von Corradi, die Musik von Pallavicino.

486 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Il Licurgo, ovvero il Cieco d'acuta vista*, von Noris, und die Musik von C. Fr. Polarolo.
- *Le Generose Gare tra Cesare e Pompeo* von Cialli und die Musik von Gabrieli.
- *Il vizio depresso, e la Virtù coronata*, oder *L'Eliogabalo* von Aureli und componirt von D. Teofilo Orgiani.
- 1687 *Il Maurizio* von Morselli, componirt von Gabrieli.
- *Elmiro Re di Corinto*, von einem Unbekannten, die Composition von Pallavicino.
- *La Gerusalemme liberata* von Corradi, die Musik von Pallavicino.
- *Zenocrate Ambasciatore a' Macedoni*, die Poesie von Marc. Anton. Gasparini, die Musik von D. Pietro Porfiri.
- *Il Dioclete* von Rosini, componirt von Orgiani.
- *Elena rapita da Paride* von Aureli, componirt von Freschi und Navara.
- *Flavio Cuniberto* von Noris, die Musik von Partenio.
- *La Floridea* von Giul. Pancieri, componirt von unterschiednen.
- 1688 *La Fortuna tra le Disgrazie*, von Cialli, die Musik von Biego.
- *Il Gordiano* von Morselli, die Musik von Gabrieli.
- *L'Inganno regnante, ovvero l'Attanagilda*, von Corradi, die Musik von Ziani.

- *Orazio* von einem Unbekannten, componirt von Zosi.
- *La Corilda, ovvero l'Amor Trionfante della vendetta*, die Poesie von Verschiednen, die Musik vom Abt Franc. Rossi.
- *L'Amazone Corsara, ovvero l'Aluilda Regina de' Gotti*, von Corradi und Pallavicino. Ist 1686. schon gespielt worden.
- *La Penna degl' Occhi*, von einem Unbekannten, die Musik vom Abt Franc. Rossi.
- *Carlo il Grande*, von Morselli, die Musik von Gabrieli.
- 1689 *Il Gran Tamerlano* von Corradi, die Musik von Ziani.
- *Amulio e Numitore* von Morselli, die Musik von Zosi.
- *Il Pertinace*, die Poesie von einem Unbekannten, componirt von Biego.
- *La Rosaura*, der Text von Arcoleo, componirt von Pertti.
- *Le Gare dell'Inganno, e dell'Amore*, von Paolo Emilio Badi, die Musik von Orgiani.
- *La fortuna tra le Disgrazie*, von Cialli, componirt von Biego, ist schon 1688. aufgeföhret worden.
- *Il Trionfo d'Amor e di Marte*, von Badi, die Composition von Ant. Lombardini.
- *L'Argene*, von dem vorhergehenden Poeten, die Musik von Anton. Caldara.

488 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

1690 *Pirro, e Demetrio* von Morselli, die Musik von Zosi.

— *Breno in Effeso* von Arcoleo, componirt von Perti.

— *L'Amor di Curtio per la Patria*, von Corradi, die Composition von D. Paris Algisi.

— *La Falsirena* von Galli, componirt von Ziani.

— *Gl' Amori fortunati negl' Equivoci* von einem Unbekannten, und componirt von verschiedenen. Ist zuerst in Rom gespielt worden.

— *Il Gran Macedone*, von Giulio Pancieri, die Musik von Gius. Boneventi.

— *Il Trionfo della Continenza* von Corradi, componirt von Algisi.

— *Creonte* von Cialli, Musik von Ziani.

1691 *L'Incoronazione di Xerse* von Morselli, der Saß von Zosi.

— *L'Almerinda* von Pancieri, die Composition von Boneventi.

— *L'Inganno scoperto per Vendetta* von Silvani, die Musik von Perti.

— *L'Alboino in Italia* von Corradi, die Musik von Zosi und Polarolo.

— *Marte deluso* von Cialli und Ziani. Ist eben dasjenige Stück, was 1690. unter dem Titel *la Falsirena* gespielt worden ist.

— *L'Amante Eroè* von Dom. David, componirt von Ziani.

— *La Pace fra Tolomeo, e Seleuco* von Morselli, componirt von Carlo Francesco Polarolo.

— La

- *La Virtù Trionfante dell' Amor, e dell' Odio*, von Silvani, die Composition von Ziani.
- *L' Almira*, von Pancieri, die Musik von Boneventi.
- 1692 *L' Ibraim Sultano* von Morselli, componirt von Carlo Franc. Polarolo.
- *Furio Camillo* von Noris, die Musik von Perti.
- *La Gelidaura* von einem Unbekannten, componirt von Francesco Quesdna.
- *L' Oppresso sollevato* von einem Unbekannten, componirt von D. Gio. Sebenico. Ist zuerst in Turin gespielt worden.
- *Onorio in Roma* von Giannini, die Composition von Carlo Franc. Polarolo.
- *La Rosalinda* von Ant. Marchi, die Musik von Ziani.
- *Iole Regina di Napoli* von Corradi, der Satz von C. Fr. Polarolo.
- 1693 *La Forza della Virtù*, Poesie von David, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
- *Il Trionfo dell' Innocenza* von Cialli, componirt von Ant. Lotti.
- *Nerone fatto Cesare* von Noris, die Musik von Perti.
- *Gl' Avvenimenti d' Erminia, e di Clorinda* von Corradi, die Composition von Carlo Fr. Polarolo.
- *La Fede creduta Tradimento* von Marc. Ant. Gasparini, die Musik von Gio Frezza.
- *Amage Regina de' Sarmati* von Corradi, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

490 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- 1694 *Ottone* von Gir. Frigimelica, die Musik von
Carlo Franc. Polarolo.
— *La Moglie Nemica* von Silvani, die Musik
von Ziani.
— *L' Amor Figlio del Merito* von Noris, ge-
setzt von Ziani.
— *Zenobia Regina de' Palmireni*, von Marchi,
Musik von Tom. Albinoni.
— *Alfonso Primo* von Noris, componirt von
C. Fr. Polarolo.
— *La Schiavitù fortunata* von P. Fulg. Mar.
Gualazzi, die Musik von C. Fr. Polarolo.
— *Irene* von Frigimelica, die Musik von C. Fr.
Polarolo.
- 1695 *Laodicea, e Berenice* von Noris, die Musik
von Perti.
— *Il Prencipe Selvaggio* von Silvani, die Com-
position von Mich. Aug. Gasparini.

Viertes Hundert.

- *Il Prodigio dell' Innocenza* von Gualazzi,
componirt von Albinoni.
— *Il Pastor d' Anfriso* von Frigimelica, die
Musik von Carlo Fr. Polarolo.
— *La Costanza Vince il Destino* Poesie und
Musik von Romolo Pignatta.
— *Rosimonda*, von Frigimelica, die Musik von
Carlo Fr. Polarolo.
— *Gl' Inganni felici*, von Apostelo Zen, die
Musik von Carlo Franc. Polarolo.

- 1696 *La Finta Pazzia d'Ulisse* von Matt. Norris, die Musik von Ziani.
 — *Basilio Rè d'Oriente*, die Poesie von Gio. Batt. Neri, die Composition von Franc. Navara.
 — *Sigismondo Primo al Diadema*, von Gio Scimani, die Musik von Pignatta.
 — *Il Domizio* von Corradi, componirt von Ziani.
 — *La Clotilde* von Neri, die Musik von Gio. Mar. Ruggieri.
 — *Ercole in Cielo*, von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
 — *Eraclea* von Giul. Cas. Godi, componirt von D. Bernardo Sabadini.
 — *L'Asmiro Re di Corinto*, Poesie und Musik von Pignatta.
 — *La Costanza in Trionfo* von Silvani, die Musik von Ziani.
 — *Zenone Imperatore d'Oriente*, von Ant. Marchi, die Composition von Albinoni.
 — *Il Tirsi* von Zen, die Musik von Verschiednen.
 — *La Mariamme*, die Poesie von Lorenzo Burlini, die Musik von Ruggieri.
- 1697 *Amor, e Dover* von David, die Musik von Car. Fr. Polarolo.
 — *Erifile* von Neri, die Musik von P. Uccilio Ariosti.
 — *Il Tigrane Re d'Armenia*, von Corradi, die Musik von Albinoni.

492 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *La Forza d'Amore* von Lorenzo Burtini, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
 - *Tito Manlio* von Noris, componirt von C. F. Polarolo. Ist zuerst in Florenz vorgestellet worden.
 - *I Regi Equivoci* von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
 - *I Rivali Generosi*, Zen, die Musik von Ziani.
 - *La Promessa serbata al Primo* von verschiedenen, die Musik von Ant. Caldara.
 - *Felicità d'Imenei dal Destino*, von einem Unbekannten, die Musik von verschiedenen.
 - *Primislao Primo Re di Boemia* von Corradi, gesetzt von Albinoni.
 - *Circe abbandonata da Ulisse* von Aureli, gesetzt von C. Fr. Polarolo.
 - *Eumene* von Zen, componirt von Ziani.
 - 1698 *L'Ingratitudine gastigata* von Silvani, componirt von Albinoni.
 - *Martio Coriolano* von Noris, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
 - *Odoardo* von Zen, die Musik von Ziani.
 - *Tito Manlio*. Man sehe 1697. zurück.
 - *Camilla Regina de' Volsci*, von Silvio Stampiglia, der Satz von Marc. Ant. Bononcini.
 - *L'Egisto Re di Cipro* von Corradi, gesetzt von Ziani.
 - *Radamisto* von Marchi, gesetzt von Albinoni.
 - *La saggia Pazzia di Giunio Bruto*, von D. Lotto Lotti, die Composition von Ruggieri.
- In

- In diesem Jahre wurde auch ein geistliches Drama, betitelt *Il finto Esau*, von Gius. Stanelli, componirt von D. Ant. Pacelli, vorgestellt.
- 699 *L'Innocenza giustificata* von Silvani, die Composition von Benedetto Vinacesc.
- *Faramondo* von Zen, componirt von Carlo Franc. Polarolo.
- *Gl'Amori tra gl' Odi, o sia il Ramiro in Norveggia* von Marc. Ant. Remena, die Musik von Ziani.
- *Il Ripudio d'Ottavia* von Noris, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *La Fortezza al Cimento* von Silvani, die Composition von Giuseppe Aldourandi.
- *Il Teodosio* von verschiedenen, gesetzt von Ziani.
- *Milciade* von Lotto Lotti, componirt von Ruggieri.
- *L'Amar per Virtu Poesie und Musik* von verschiedenen.
- *Rosanne Imperatrice degl' Assirj*, von Aureli, die Musik von verschiedenen.
- *Il Paolo Emilio* von D. Franc. Rossi, gesetzt von Pignatta.
- 1700 *Il Duello d'Amor, e di Vendetta* von Silvani, gesetzt von Ziani.
- *Lucio Vero* von Zen, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *L'Oracolo in Sogno* von Silvani, die Musik von verschiedenen.

494 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Il Vanto d'Amore*, Poesie und Musik von Pignatta.
- *Il color fa la Regina* von Noris, componirt von Carlo Fr. Polarolo.
- *La Pace Generosa* von Silvani, die Composition von Ziani.
- *La Nicopoli* von D. Franc. Rossi, componirt von D. Bern. Borgognini.
- *L'Aristeo* von Corradi, die Musik von Ant. Polarolo.
- *Il Delirio Commune per l'Incostanza de Genj* von Noris, Musik von C. Fr. Polarolo.
- *Diomede punito d'Alcide*, von Aureli, gesetzt von Albinoni.
- 1701** *Griselda* von Apost. Zen, gesetzt von Ant. Polarolo.
- *Il Pericle in Samo*, von D. Franc. Rossi, die Composition von Verschiednen.
- *L'Inganno Innocente* von Silvani, componirt von Albinoni.
- *Catone Uticense*, von Noris, die Composition von C. Fr. Polarolo.
- 1702** *L'Arte in Gara con l'Arte* von Silvani, gesetzt von Albinoni.
- *La Vittoria nella Costanza* von Franc. Passarini, die Musik von Gius. Boneventi.
- *L'Orfeo* vom Abt And. Minelli, die Composition von Verschiednen.
- *Tiberio Imperatore d'Oriente*, von Gio. Dom. Pallavicino, die Musik von Franc. Gasparini.

- *L'Ingratitudine castigata*. Siehe 1698. zurück.
- *Demetrio, e Tolomeo* von Marchi, gesetzt von Ant. Polarolo.
- *La Pastorella al Soglio* von Corradi, gesetzt von Verschiednen.
- *Amar per Vendetta*, von D. Meri, die Musik von Ruggieri.
- 1703 *L'Odio, e l'Amor* von Matt. Noris, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
- *Gl'Amanti Generosi*, von Gio. Pietro Candi, componirt von Bened. Vinacefe.
- *Gl'Imenci stabiliti dal Caso* von Silvani, und Franc. Gasparini.
- *L'Onor al Cimento* von Girol. Colatelli, componirt von Orgiani.
- *L'Almansore in Alimena* von Giannini, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *Venceslao* von Zen, die Musik von dem Vorhergehenden.
- *Il più fedel fra Vasalli* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.
- *Le Finezze d'Amore*, Poesie von Minelli, die Musik von Verschiednen. Man sehe 1702. zurück.
- *La Forza vinta dall'Onore*, von Minelli, die Musik von Nicolo le Mirte.
- *Il Miglior d'ogni Amore, per il peggior d'ogni Odio* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.
- *Farnace* von Lorenzo Morari, die Composition von Caldara.

496 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- 1704 *Il Giorno di Notte*, von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
- *La Fede tradita, e vendicata*, von Silvani, componirt von Franc. Gasparini.
 - *Pirro von Zen*, gesetzt von Giuseppe Aldourandi.
 - *Il Pastor d'Anfriso*, von Frigimelica, die Musik von Polarolo. Man sehe 1695. zurück.
 - *La Vendetta disarmata dell' Amore*, von Passarini, Musik von Girol. Polani.
 - *Il Trofeo dell' Innocenza* von Minelli, die Musik von Nicolo le Mirte.
 - *La Maschera levata al Vizio*, von Silvani, gesetzt von Franc. Gasparini.
 - *Virginio Consolo* von Noris, die Composition von Zanettini.
 - *La Fortuna per Dotte* von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
- 1705 *La Fredegonda*, von Silvani, Musik von Franc. Gasparini.
- *Artaxerse*, von Zen und Pariati, gesetzt von Zanettini.
 - *L' Enigma disciolto*, von Meri, gesetzt von Carlo Franc. Polarolo.
 - *Il Dafni* von Frigimelica, der Satz von Carlo Franc. Polarolo.
 - *Il Principato custodito dalla Frode*, von Silvani, Musik von Franc. Gasparini.
 - *Antioco*, von Zen, und Pariati, die Musik von Franc. Gasparini.

- *La Fede ne' Tradimenti* von Girol. Gigli, componirt von Carlo Franc Polarolo.
 - *Creso tolto alle Fiamme* von Aureli, componirt von Girol. Polani.
 - *Flavio Bertarido Re de' Longobardi* von Stef. Ghisi, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
 - 1706 *Ambleto* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.
 - *La Regina creduta Rè* von Noris, die Musik von Benoncini.
- Fünftes Hundert.
- *Filippo Rè della Grecia*, die Poesie wird dem Pietro Giorgio Barziza zugeeignet. Die Composition ist von C. Fr. Polarolo.
 - *Statira* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.
 - *Paride in Ida*, von D. Franc. Mazari, die Musik von Manza und Colletti.
 - *La Filirofa* von Aut. Bergoncini, die Musik von Verschiednen.
 - *Sidonio* von Pietro Pariati, die Composition von Aut. Lotti.
 - 1707 *Iffigenia* von Pietro Riva, gesetzt von Augustin. Bonav. Coletti.
 - *Taicar Re della Cina*, die Poesie von Urbano Rizzi und die Musik von Fr. Gasparini.
 - *Il Mitridate Eupatore* von Frigimelica, componirt von Alessandro Scarlatti.
 - *Il Trionfo dell' Innocenza* von D. Rossi, die Musik von Verschiednen. Man sehe das 1701. Jahr zurück.

498 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Prassitele in Gnido* von Aureli, die Musik von Girol. Polani.
- *La Fede tra gl' Inganni* von Silvani, die Musik von Albinoni.
- *Il Trionfo della Libertà* von Frigimelica, der Satz von Alessandro Scarlatti.
- *Achille Placato* von Urbano Rizzi, gesetzt von Ant. Lotti.
- *Vindice la Pazzia della Vendetta* von Bortol. Pedoni, gesetzt von Polani.
- *Armida abbandonata* von Silvani, gesetzt von Ruggieri.
- *La Rosilda* von Pedoni, Musik von Polani.
- *Anfitrione* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.
- *Il Selvaggio Eroe*, von Frigimelica, gesetzt von Caldara.
- *L'Amor Generoso*, von Zen und die Musik von Franc. Gasparini.
- 1708 *La Partenope* von Stampiglia, componirt von Ant. Caldara.
- *Teuzzone* von Zen, und componirt von Lotti.
- *Armida al Campo* von Silvani, die Musik von Gius. Boneventi.
- *Alessandro in Susa* von Frigimelica, die Musik von Carlo Manza.
- *Flavio Anicio Olibrio* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.
- *La virtù Trionfante a' Amor Vendicativo*, von Pedoni, Musik von Polani.

- *Il Cieco geloso* von Aureli, gesetzt von Polani. Dieses Drama wurde 1697. zuerst unter dem Titel *la Ninfa Bizarra*, und 1706. unter dem Titel *Gl' Amanti delusi* vorgestellt.
- *Arrenione* von Franc. Silvani, die Musik von Verschiednen.
- *L'Astarto*, von Zen und Pariati, die Musik von Albinoni.
- *Sofonisba* von Silvani, gesetzt von Caldara.
- 1709 *Il Tradimento tradito* von Silvani, gesetzt von Albinoni.
- *La Pace fra Cesariani e Pompejani* von Aureli, die Musik von Verschiednen.
- *Il Vincitor Generoso* von Franc. Briani, die Musik von Lotti.
- *Il Falso Tiberino* von Zen und Pariati, gesetzt von Carlo Franc. Polarolo.
- *Eduige Regina d' Ongaria* von Tom. Malipiero, die Composition von Verschiednen.
- *Engelberta* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.
- *Il Tradimento premiato* von Gio. Battista Candi, die Composition von Polani.
- *La Principessa Fedele* von Agost. Piovene, gesetzt von Franc. Gasparini.
- *Ama più chi men si crede* von Silvani, componirt von Lotti.
- *L'Aretusa* von d'Uverara, componirt von Verschiednen.

500 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *L'Endimione* von Franc. Mazari, gesetzt von Boneventi.
- 1710 *Agrippina*, die Poesie von einem Unbekannten, die Musik von Georg Fr. Händel.
- *Ciro* von Pariati, gesetzt von Albinoni.
- *Arato in Sparta*, die Poesie wird dem berühmten Venetianischen Edelmann Benedetto Marcello zugeeignet; die Musik ist von Ruggieri.
- *Le vicende d'Amor, e di Fortuna* von Palavicino, gesetzt von Verschiednen.
- *Il Comando non inteso, ed ubbidito* von Silvani, componirt von Lotti.
- *Sesostri Rè d'Egitto* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.
- *Berengario Re d'Italia* von Noris, die Musik von Polani.
- *La Ninfa Apollo* von Franc. de Lemene, componirt von Franc. Gasparini.
- *L'Amor Tirannico* von Dom. Lalli, die Musik von Franc. Gasparini.
- *L'Ingannator Ingannato*, von Marchi, die Musik von Ruggieri.
- *Isaccio Tiranno* von Franc. Briani, die Composition von Lotti.
- *Non son quella è la difesa*, von Giorg. Ant. Falier, die Musik von Ruggieri.
- *Erginia Immascherata*, von Marchi, die Musik von Verschiednen.
- 1711 *Il Tiranno Eroe* von Bicenno Casani, gesetzt von Albinoni.

- *La Costanza fortunata in Amore*, die Poesie von Franc. Mar. Piccioli, die Musik von Verschiednen.
- *Il Tradimento Traditor di se stesso*, von Silvani, die Musik von Lotti.
- *Tamerlano*, von Piovene, die Musik von Franc. Gasparini.
- *Le Gare di Politica e d'Amore*, von Salvi, Musik von Gio. Mar. Ruggieri.
- *Circe delusa* von Falize, gesetzt von Boneventi.
- *La Forza del Sangue*, von Silvani, componirt von Lotti.
- *Costantino* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.
- *Armida in Damasco* von Grazio Braccioli, gesetzt von D. Giac. Rampini.
- *Elisa* von Valli, gesetzt von Ruggieri.
- 1712 *La Costanza in cimento con la crudeltà*, von Braccioli, gesetzt von Floriano Aresti.
- *Merope* von Zen gesetzt von Franc. Gasparini.
- *Publio Cornelio Scipione* von Piovene, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
- *Arfinoe Vendicata* von Braccioli, componirt von Ruggieri.
- *Le Gare Generose* von Zaniboni, gesetzt von Albinoni.
- *L' Infedeltà punita* von Silvani, die Musik von Polarolo und Lotti.
- *La Gloria Trionfante d'Amore* von Braccioli, die Composition von Rampini.

502 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- 1713 *Spurio posthumio* von Piovene, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *Calpurnia* von Braccioli, Musik von Johann David Heinichen.
 - *Le Passioni per troppo Amore* von Noris, die Musik von dem vorigen.
 - *I Veri Amici* von Silvani und Palli, gesetzt von And. Paulati.
 - *Porjena*, von Piovene, gesetzt von Lotti.
 - *La Verità nell' Inganno* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.
 - *Irene Augusta* von Silvani, die Musik von Ant. Lotti.
 - *Orlando furioso* von Braccioli, gesetzt von Alberto Ristori.
- 1714 *Semiramide* von Silvani, componirt von Carlo Fr. Polarolo.
- *Rodomonte Sdegnato*, von Braccioli und die Musik von Mich. Ang. Gasparini.
 - *Pallade Trionfante in Arcadia* von Otto Mandelli, gesetzt von Alberto Ristori.
 - *L'Amante impazzito* von Marc. Ant. Gasparini, die Musik von Verschiednen.
 - *Orlando Finto Pazzo* von Braccioli, die Musik von Ant. Vivaldi.
 - *Orlando Furioso*. Man sehe das Jahr 1713. zurück.
- 1715 *Marsia deluso* von Piovene, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *Lucio Papirio* von Salvi, gesetzt von Luca Ant. Predieri.

- *Gl' Amici Rivali* von Meri, und die Musik von Polarolo. Man sehe das Jahr 1705. zurück.
- *Polidoro*, von Piovene, gesetzt von Ant. Lotti.
- *Nerone fatto Cesare*, der Text von Moris, die Musik von Verschiednen. Man sehe das Jahr 1693. zurück.
- *Laomedonte* von Gio. Batt. Guizzardi, die Musik von Lorenzo Bassaggio.
- *Alessandro fra le Amazoni*, von Braccioli und die Musik von Fortunato Chelleri.
- *La Fede Tradita e Vendicata* von Silvani, die Musik von Gasparini. Man sehe 1704. zurück.
- 1716 *Foca Superbo* von Luchini, gesetzt von Ant. Lotti.
- *L'Amor di Figlio non conosciuto* von Lalli, die Musik von Albinoni.
- *Il più fedel tra Vassalli* von Silvani, die Composition von Gasparini. Man sehe 1703. zurück.
- *La Costanza Trionfante degl' Amori, e degl' Odi*, von Marchi, componirt von Vivaldi.
- *Germanico*, von einem Unbekannten, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
- *Ottone* von Frigimelica, gesetzt von Polarolo. Man sehe das Jahr 1694. zurück.
- *Arfilda Regina di Ponto* von Lalli, componirt von Vivaldi.
- *La Costanza combattuta in Amore*, von Silvani, die Musik von Gio. Porta.

Sechstes Hundert.

- *Ariodante* von Salvi, componirt von Carlo Fr. Polarolo.
- 1717 *Penelope la Casta* von Noris, die Musik von Chelleri. Im Jahre 1685. wurde dieses Stück mit der Musik des Pallavicino aufgeführt.
- *L'Umor di Principessa, o sia l'Ambizione castigata* von Mazari, die Musik von Verschiednen.
- *Alessandro Severo* von Zen, die Composition von Lotti.
- *L'incoronazione di Dario* von Morfelli, componirt von Bivaldi.
- *La Virtù coronata* von David, die Musik von Verschiednen.
- *Chi la fa l'aspetta*, die Poesie von Paszarini, die Musik von Polani.
- *Tietcherga* von Luchini, die Musik von Bivaldi.
- *L'Innocenza Riconosciuta* von Malipiero, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
- *L'Argippo* von Lalli, die Musik von Porta.
- *Fumene* von Salvi, die Musik von Albinoni.
- *Il Vinto Trionfante del Vincitor* von Marchi, die Musik von Verschiednen. Dieses Stück ist im Jahre 1694. mit der Musik des Albinoni unter dem Titul: *Zenobia Regina de' Palmireni* aufgeführt worden.
- 1718 *Arface* von Salvi, in Musik gebracht von Mich. Aug. Gasparini.

— Ber-

- *Bertoldo* von Paszarini, die Composition von Girol. Bassani.
- *La Virtù tra Nemici* von Gio. Batt. Abbati, die Musik von Boneventi.
- *Farnace* von Dom. Lalli, componirt von Carlo Fr. Polarolo.
- *Meleagro* von Pietro Ant. Bernardoni, der Satz von Albinoni.
- *Artabano Rè de' Parti* von Marchi, die Musik von Vivaldi.
- *Cleomene* von Casani, componirt von Albinoni.
- *Astimate* von Salvi, die Musik von Bononcini.
- *Antigona* von Bened. Pasqualigo, componirt von Gius. Mar. Orlandini.
- *Armida al Campo d' Egitto* von Gio. Pallazzi, die Musik von Vivaldi.
- *Il Vecchio deluso* von Paszarini, die Musik von Verschiednen.
- *L'Amor di Figlia* von Moniglia, componirt von Porta.
- *Ariodante* von Salvi und Polarolo. Man sehe 1716. zurück.
- 1719 *Il Lamano* von Lalli, gesetzt von Mich. Ang. Gasparini.
- *Amalajunta*, von Giac. Gabrieli, die Musik von Chelleri.
- *Le Pazzie degl' Amanti* von Paszarini, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

506 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Iffigenia in Tauride* von Pasqualigo, componirt von Orlandini.
- *Il Pentimento generoso* von Lalli, die Composition von Stef. And. Fiorè.
- *Ariana abbandonata* von Angelo Schietti, Musik von Boneventi.
- *La Caduta di Gelone* von Rossi componirt von Gius. Mar. Buina.
- *Leucippe, e Teonoe* von Pietro Suarez, die Musik von Ant. Polarolo.
- 1720 *La Pace per Amore* von Schietti, Musik von Chelleri und Buina.
- *La Sorte nell' Amore* von Silvani, die Composition von Verschiednen.
- *Paride* von Franc. Muazzo, Musik von Orlandini.
- *La Figlia che canta* von Paszarini, componirt von Verschiednen.
- *Armida delusa* von Gius. Mar. Buina Poesie und Musik.
- *Griselda* von Zen, componirt von Orlandini.
- *Gl' Inganni fortunati* von einem Unbekannten, componirt von Buina.
- *Il Filindo* von d' Averara, die Musik vom vorhergehenden.
- *La verità in cimento* von Polazzi, componirt von Bivaldi.
- *Teodorico* von Salvi, Musik von Porta.
- 1721 *Lucio Papirio Dittatore* von Zen, Musik von Ant. Polarolo.

- *Filippo Rè di Macedonia* von Lalli, componirt von Vivaldi und Bonaventuri.
- *L'Arfacide* von Ant. Zaniboni, componirt von Chelleri.
- *Antigona*, von Pasqualigo, gesetzt von Orlandini. Ist schon 1718. gespielt worden.
- *Cleofile* von Zaniboni, gesetzt von Buina.
- *Nerone* von Piovene, Musik von Orlandini.
- *Il Pastor Fido* von Guarini, Musik von Carlo Luigi Pietragnua.
- *Cimene* von Pasqualigo, die Musik von Verschiednen.
- *L'Inganno Fortunato* von Bartol. Pavieri, gesetzt von Bonaventuri.
- *La Fede né Tradimenti* von Gigli, componirt von Verschiednen.
- *Plautilla* von Casani, gesetzt von Ant. Polarolo.
- *L'amore per forza* von Pavieri, die Musik von Bassani und Luchini.
- 1722 *Iphide greca* von Minato, Musik von Pietro Scarpari.
- *Giulio Flavio Crispo* von Pasqualigo, componirt von Gio. Mar. Capelli.
- *L'innocenza difesa* von Silvani, Musik von Chelleri.
- *Gl' Eccessi della Gelosia* von Lalli, componirt von Albinoni.
- *Venceslao* von Zen, die Musik von Verschiednen.
- *L'Argippo* von Lalli, Musik von Porta.

508 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *L'Amor Tirannico* von Lalli, componirt von Chelleri und Porta. Im Jahre 1710. ward es mit der Musik des Franc. Gasparini gespielt.
- *Gl' Inganni felici* von Zen, die Musik von Buina. Im Jahre 1695. machte Polarolo die Musik dazu.
- *L'Arminio* von Salvi, componirt von Carlo Franc. Polarolo. Dieses Stück ist zuerst in Toscana aufgeführt worden.
- *Romolo, e Tazio* von Casani, die Musik von Carlo Luigi Pietragnua.
- 1723 *Timocrate* von Lalli, die Musik von Leonardo Leo.
- *Eumene* von Zen, gesetzt von Albinoni.
- *Mitridate Re di Ponto Vincitor di se stesso*, von Pasqualigo, gesetzt von Capelli.
- *I veri Amici* von Silvani und Lalli, componirt von Paulati. Ist schon 1713. gespielt worden.
- *Venceslao*. Man sehe 1703. und 1722.
- *Bajazette* von Piovene componirt von Gasparini. Ist schon 1711. gespielt worden.
- *L'Ermengarda* von Luchini, gesetzt von Albinoni.
- *Armida abbandonata* von Silvani, die Musik von Buina.
- *Gl' Equivoci d' Amore, e d' Innocenza*, von Salvi, componirt von Franc. Gasparini.
- 1724 *Il più fedel tra gl' Amici*, von Gio. Batt. Guizzardi, componirt von M. A. Gasparini.

- *Li Sforzi d' Ambitione, e d' Amore*, von Lucchini und die Musik von Porta.
- *Ipermestra* von Salvi, die Musik von Gi-mignano Jacomelli.
- *Antigono Tutore di Filippo Rè di Macedonia*, die Poesie von Gio. Piazzon, gesetzt von Albinoni und Porta.
- *Scipione nelle Spagne* von Zen, componirt von Albinoni.
- *Laodice* von Schietti, gesetzt von Albinoni.
- *Antigona*. Man sehe 1718. und 1721.
- *La Mariane* von Lalli, componirt von Albinoni und Porta.
- *Il Trionfo della virtù*, von d' Averara, Musik von Franc. Brusa.
- 1725 *Iffigenia in Tauride* von Pasqualigo, Musik von Leonardo Vinci. Im Jahre 1719. componirte Orlandini dieses Stück.
- *Seleuco* von Zen und Pariati, die Composition von Gio. Zuccari.
- *Agide Rè di Sparta* von Luisa Bergalli, einer geschickten Poetin, die Musik von Porta.
- *Didone abbandonata* von Metastasio, die Musik von Albinoni.
- *Berenice* von Pasqualigo, gesetzt von Orlandini.
- *Vlisse* von Lalli, Musik von Porta.
- *La Rosmira Fedele*, von Stampiglia, Musik von Leonardo Vinci.
- *Li Sdegni cangiati in Amore* von Silvani, die Musik von Buina.

510 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Il Nemico Amante* von Schietri, componirt von Verschiednen.
 - *L'Amor Eroico* von Zen und Pariati, Musik von Franc. Brusa.
 - *L'Inganno Trionfante in Amore* von Moris, gesetzt von Vivaldi.
 - *Alcina delusa da Rugiero*, von Marchi, componirt von Albinoni.
 - 1726 *Siface* von Metastasio, die Musik von Nicol. Porpora.
 - *Turia Lucrezia* von Lalli, die Musik von Ant. Polarolo.
 - *L'inganno Innocente* von Silvani, die Composition von Albinoni. Ist schon 1701. gespielt worden.
 - *Cunegonda* von Piovene, die Musik von Ant. Vivaldi.
 - *Siroe Rè di Persia* von Metastasio, die Musik von Vinci.
- Siebentes Hundert.
- *La Fede tradita, e Vendicata* von Silvani; componirt von Vivaldi.
 - *Ottone Amante oder Amor e Sdegno* von Mich. Ang. Boccardi, componirt von Luigi Tavelli.
 - *La Ninfa Apollo* von de Lemene, Musik von D. Franc. Rossi.
 - *I Rivali Generosi* von Zen, componirt von Giuseppe Bignati.
 - *Le Frenesie d'Amor* von einem Unbekannten, componirt von Buina.

— Ime-

- *Imeneo in Atene* von Stampiglia, die Musik von Porpora.
- *Amor indovino* von Neri, die Musik von Ant. Cortona.
- *Dorilla in Tempe* von Luchini, componirt von Vivaldi.
- *Il Trionfo d'Armida* von Colatelli, componirt von Albinoni.
- *Il Trionfo di Flavio Olibrio* von Zen und Pariati, die Musik von Porta.
- 1727 *Meride, e Selinunte* von Zen, gesetzt von Porpora.
- *Medea, e Giasone* von Gio. Palazzi, componirt von Franc. Brusa.
- *Adaloaldo Furioso* von Luchini, gesetzt von Giac. Macari.
- *Aldiso* von Claud. Stampa, componirt von Porta.
- *Egeste* von Carlo Pagancesa, die Musik von Verschiednen.
- *Farnace* von Luchini, componirt von Vivaldi.
- *La Fama dell' Onore, della Virtù, dell' Innocenza in Carro trionfale*, von Verschiednen, die Musik von Salvator Apollonj.
- *Albumazar* von einem Unbekannten, componirt von Buina.
- *L' Inco stanza schernita*, von Casani, Musik von Albinoni.
- *Le Frenesie d'Amor*. Siehe 1726.
- *Il Bertarido Rè de' Longobardi* von Salvi, die Musik von Boneventi.

512 I. Fortsetzung des Verzeichnisses

- *Orlando* von Braccioli, componirt von Vivaldi.
- *Il Regno Galante* von Boccardi, componirt von Gio. Reali.
- *Ariana e Tesco* von Pariati, componirt von Porpora.
- 1728 *Amor e Fortuna* von Paszarini, componirt von Porta.
- *Ormida* von Zen, componirt von Bortol. Cordans.
- *Griselda* von Zen, componirt von Albinoni.
Im Jahre 1701. wurde dieses Stück von Polarolo und 1720. von Orlandini in Musik gesetzt.
- *Argeno* von Calli, componirt von Leon. Leo.
- *Rosilena, ed Oronta* von Palazzi, componirt von Vivaldi.
- *Gl'odj delusi dal sangue* von Luchini, componirt von Pescetti und Galluppi.
- *Nerina*, von d'Alverara, Musik von Ant. Polarolo.
- *Nel Perdono la Vendetta* von Pagancesa, componirt von Porta.
- *Le due Rivali in Amore* von Aureli, componirt von Albinoni.
- *Ezio*, von Metastasio, compon. von Porpora.
- 1729 *Catone in Utica* von Metastasio, componirt von Leon. Leo.
- *Gianguir*, von Zen, componirt von Geminiano Jacomelli. Ist zuerst in Wien gespielt worden.

— Do.

- *Doriclea ripudiata da Cresfo* von Gio. Battista Corte, Musik von Porta.
- *Il Filandro* von Casani, Musik von Albinoni.
- *Adelaide* von Salvi, compon. von Orlandini.
- *Semiramide Riconosciuta* von Metastasio, componirt von Nic. Porpora.
- *L'Abbandono d'Armida* von Gio. Boldini, componirt von Verschiednen.
- *Sulpizia Fedele* von Lalli und Boldini, gesetzt von Ant. Volerolo.
- *Dorinda* wird dem Ben. Marcello zugeeignet, die Musik von Pescetti und Galluppi.
- *I tre Difensori della Patria*, von Verschiednen, die Musik von Gio. Batt. Pescetti.
- *Belmira in Creta* von Girol. Giusti, componirt von Ant. Galeazzi.
- *La Dori* von d'Averara, die Musik von Verschiednen.
- *Onorio* von Lalli und Boldini, componirt von Franc. Ciampi.
- *La Generosità di Tiberio* von Minato, componirt von Lapis und Cordans.
- 1730 *Mitridate* von Zen, componirt von Gio. Ant. Viai. Ist zuerst in Wien gespielt worden.
- *L'odio placato* von Silvani, componirt von Baldiſſera Galluppi.
- *Li stratagemmi Amorosi* von Passarini, componirt von Albinoni.
- *Selin Gran Signor de' Turchi*, von Luchini, die Musik von Verschiednen.

- *La Fede in Cimento* von Zen, componirt von Gasparini und Lapis.
- *Idaspe* von Pietro Candi, Musik von Riccardo Broschi.
- *L' Elenia* von Luisa Bergalli, componirt von Albinoni.
- *Statira* von Zen und Pariati, componirt von Albinoni.
- *Artaserse* von Metastasio, die Musik von Johann Adolph Hasse.

Die übrigen zu diesem Hundert gehörigen Stücke fehlen, indem die Nachricht unsers Auctoris nicht weiter als 1730. geht.



II.

Grundlegung zur Tonordnung insgemein. Übermahl durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.
Frankfurt und Leipzig 1756.
130 Seiten in Folio.

Wir haben im dritten Stücke versprochen, von diesem mit Fleiß und Einsicht ausgearbeiteten und allen Practicis sehr nützlichen Werke dem Leser nähere Nachricht zu geben. Hier halten wir unser Wort.

Seite

Seite 2. sqq. macht der Herr Verfasser einige gegründete Anmerkungen über die falsche Benennungen der chromatischen halben Töne, da einige Tonkünstler das dis mit dem es, das gis mit dem as, und so weiter, vermischen. Dieser Mißbrauch scheint nunmehr bald seinen Endpunct erreicht zu haben; hingegen findet sich noch ein anderer, der allerdings abzuschaffen wäre. Dieser besteht darin, daß, da nach der Einrichtung der Lateiner, die sieben ersten Buchstaben des Alphabets allein, zur Benennung unserer Klangleiter dienen sollten, man annoch einen achten, nemlich das *h* angenommen, und solches gar in die Stelle des *b* gesetzt, dem *b* aber eine ganz andre Bedeutung, nemlich die Bezeichnung des unterwärts von dem so genannten *h* abstammenden chromatischen halben Tons, gegeben hat. Dieses ist ohne Zweifel unrecht, und werden unstreitig noch viele Jahre verfließen, ehe man verschiedenen Tonmeistern solches begreiflich machen, und sie dahin bewegen wird, ihre Scholaren anders zu lehren. Hingegen müßte aber auch, wenn das *b* in sein altes Recht wieder eingesetzt, und das *h* verbannet werden sollte, die Benennung *his* abgeschaffet werden. So bald nemlich derjenige Ton, den wir heutiges Tages ein *h* heißen, wieder *b* genennet werden sollte, so müßte alsdenn der chromatische halbe Ton von unten, oder das *isige* *b* ein *bes*, und das *isige* *his* ein *bis* genennet werden. Alsdenn würde die Be-

nennung unserer Leiter unstreitig richtiger seyn, als sie iſo iſt.

Was die Wörter *c dur*, *d dur*, *rc.* betrifft, womit man an einigen Orten das *cis*, *dis* *rc.* bezeichnet, und wo man alsdenn das *ces* und *des* *rc.* mit *c mol*, *b mol* *rc.* anzeigt: so weiß ich zwar wohl, daß verschiedene Ausländer ihre chromatischen halben Töne fast auf ähnliche Art benennen. So nennen z. E. die Franzosen das *cis* ein *vt dièze*, das *ces* ein *vt b-mol*, das *dis* ein *re dièze*, und das *des* ein *re b-mol*, und so weiter. Allein wie schwer ist es nicht einem Anfänger in der Singkunst, wenn er abecediren oder wie die Franzosen sagen, *solfürer*, und alsdenn ein *c* oder *vt* aussprechen, und gleichwohl ein *cis* gedenken, und singen muß? denn er kann doch im Singen nicht *c dur* oder *vt dièze* aussprechen. Aus diesen Ursachen deucht mich, ist die Benennung der chromatischen halben Töne mit den Syllben *in is* und *es* ungleich bequemer. Ich geschweige, wenn man zugleich in der Gewohnheit ist, die Tonarten über die große Terz, eine harte oder Durtonart, die über die kleine Terz aber eine weiche oder Molltonart zu nennen. Was man sonst mit kurzen Worten *Es dur* sehr deutlich nennet, würde alsdenn *E mol dur* heißen, und diese Benennung würde nicht wenig Schwierigkeiten im Verstande unterworfen seyn.

Seite 6. erklärt der Herr Verfasser die Intervallen der Harmonie, und nimmt an

Dreyerley Secunden	{	eine kleine große und übermäßige.
Dreyerley Terzen	{	eine verminderte, kleine und große.
Dreyerley Quarten	{	eine verminderte vollkommne und übermäßige.
Dreyerley Quinten	{	eine verminderte, vollkommne und übermäßige.
Dreyerley Sexten	{	eine kleine große und übermäßige.
Dreyerley Septimen	{	eine verminderte, kleine und große.

Weil er auf die alte reine Harmonie dringt, so will er in derselben von keiner verminderten Terz wissen, sondern verweist sie in die Melodie, wo sie besser als die davon vermittelt der Verkehrung abstammende übermäßige Sexte zu gebrauchen ist.

Seite 10. 11. wird die Solmisation der Alten mit ihren Mutationen, und die daraus entspringende alte Benennung der diatonischen Tonleiter, die noch bey vielen Ausländern gebräuch-

lich ist, erklärt. Der Herr Verfasser leistet hierdurch denjenigen keinen geringen Dienst, die sich mit den Schriften der Lateiner und Italiäner ꝛc. bekannt machen wollen. Wir wollen die Benennungen der Tonleiter hieher schreiben:

Bey den Latein. Bey den Italiän. Bey den Franz.

A. la mi re.	A. la re.	A. mi la.
B. fa mi.	B. fa mi.	B. fa si.
C. sol fa ut.	C. sol ut.	C. sol ut.
D. la sol re.	D. la sol.	D. la re.
E. la mi.	E. la mi.	E. si mi.
F. fa ut.	F. fa ut.	F. ut fa.
G. sol re ut.	G. sol re.	G. re sol.

Seite 17. 18. spottet der Herr Kiepel der Meinung verschiedner Alten, die dafür hielten, daß in jeder alten Tonart eine andere und besondere Kraft steckte, die Gemüthsbewegungen zu erregen.

Seite 20. sqq. kommt sehr viel merkwürdiges von der Temperatur vor. Die Lehre von den Verhältnissen der Töne wird dabey zugleich einem jungen Violinisten, in Ermangelung eines Monochords, vermittelt eines andern Hilfsmittels, sehr deutlich gezeigt.

Seite 25. sqq. wird die zur Erfindung eines Saxes so nöthige Versetzungs- oder Verwechselungskunst so practisch und genau nach den dabey sich ereignenden Veränderungen abgehandelt, als annoch nirgends geschehen ist. Die hierbey sich ereignende Veränderungen sind:

1) wenn

zur Tonordnung insgemein. 519

1) Wenn in dem zu verwechselnden Satze zwey Noten im Einklange von gleichem Wehrte vorkommen. So können z. E. sechs Noten, worunter zwey gleiche sind, nicht 720mahl, wie die Regel lehret, sondern nur 360mahl, verwechselt werden. (Seite 31.)

2) Wenn vielerley gleiche Noten vorkommen. Man muß alsdenn nach einer ganz andern Regel procediren. Der Herr Verfasser erklärt sie Seite 31.

Nach diesem Eingange kommt derselbe auf die Lehre der Tonordnung an sich, zu welcher mit Betrachtungen über den Finalton, die Quinte, Terz und übrigen Töne, womit man an die Stelle der drey erstern eine musikalische Composition außerordentlicher Weise anheben kann, der Anfang gemachet wird.

Der Herr Verfasser erkennet (Seite 36. sqq.) zweyerley Absätze α) einen Grundabsatz, d. i. einen solchen, der auf dem Grundton seine Lage hat, und β) einen Aenderungsabsatz, d. i. einen solchen, nach welchen allezeit eine Ausweichung des Tones geschieht. Den Grundabsatz unterscheidet er in einen endlichen und unendlichen. Durch einen endlichen versteht er denjenigen, der das Ende des Grundtons erreicht. Durch einen unendlichen den, der nicht das Ende des Grundtons erreicht. Weil aber dieses eine Sache ist, die nicht ohne Exempel erklärt werden kann, so müssen wir den Leser auf das Werk selbst verweisen. Man sehe Seite 36. 37. sqq.

Seite 40. wird auch der Uenderungsabsatz in den endlichen und unendlichen unterschieden.

Seite 42. machet der Herr Verfasser einen Unterscheid zwischen Absatz und Zinschnitt, und zeigt, daß ein Zweyer, oder ein Anzahl von zwey Theten kein Absatz, wohl aber ein Vierer so genennet werden kann. Nach diesen Erklärungen wendet sich derselbe zum Gebrauch der Absätze, und bringet allerhand Arten von Exempeln aufs Tapet, um das Gehör seines Scholaren, und wie weit er seine dabey gemachte Regeln und Anmerkungen in Uebung zu bringen weiß, darnach zu versuchen. Weil aber alles dieses Sachen sind, die ohne Hülfe der Noten nicht angezeigt werden können, so wollen wir es hiebey bewenden lassen, und den Lehrbegierigen auf das Buch selbst verweisen. Die Lehrart des Herrn Verfassers ist ermunternd, und fähig den schläfrigsten Kopf bey Aufmerksamkeit zu erhalten. Es sind keine trockne Regeln und Vernünfteleyen. Es wird alles sofort mit einer Anzahl von Exempeln pro und contra erläutert, so wie ein geschickter, eifriger und uneigennütziger Lehrmeister es mündlich mit seinem Scholaren machen würde. Der Herr Niepel kann sich nicht anders als Beyfall und Dank von Lehrenden und Lernenden versprechen. Wir wünschen, daß er bald mit dem dritten Capitel zum Vorschein kommen möge.

Es hat derselbe die verwichne Ostermesse 1756. auch drey Violinconcerten ans Licht gegeben.

gegeben, worinn ein sehr schöner Geschmack, Ordnung und Gründlichkeit herrschet. Das Publicum ist lange Zeit her nicht so glücklich gewesen, solche gute und nach allen Regeln ausgearbeitete Muster für die Geige durch den Druck zu erhalten.



III.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos
von den theatralischen Vorstel-
lungen der Alten.

Zweyter Abschnitt.

Von der rithmischen Musik. (Man sehe das
vorhergehende 5. Stück Artif. IV.)

Wir haben es bereits gesagt, daß die rithmi-
sche Musik Regeln gegeben, wie man alle
Bewegungen des Körpers und der Stimme sol-
cher Gestalt in eine gewisse Mensur bringen solle,
daß man den Takt dazu schlagen könne. Der
musikalische Rhythmus, sagt Aristides, (a) regieret
eben so wohl die Gestus, als die Recitation. Es
lehrte also diese Kunst den großen Nutzen des
Takts und der Bewegung desselben; und man
wird aus dem, was wir in den Folgen anführen
werden, sehen, daß sie bey den Alten in sehr
großem Ansehen gestanden. Der heil. Augusti-
nus sagt an dem Orte seiner Retractationen, wo

R f 4

er

(a) De Musica libro pr.

er von seinem Buche über die Musik redet, daß er vornehmlich darinnen zeigen wollen, was für eine wunderbare Hülfe der Takt und die Bewegung desselben, leiste. (b) Et de Musica sex volumina quantum attinet ad eam partem, quae rithmus vocatur.

Die Griechen erkannten eben so wohl, als wir, vier Dinge in der Musik. Die Progression der Töne in dem Hauptsatze, oder den Gesang; die Harmonie, oder die Uebereinstimmung der verschiedenen Partien; den Takt und die Bewegung desselben, oder das Tempo. Die letztern zwey also lehrte die Rithmopödie, welche, wie wir schon angemerkt haben, von dem Porphyrius in die metrische Kunst, das ist, in die Kunst des Takts, und in die rithmische, oder in die Kunst der Bewegung, eingetheilet wird.

Wenn Plato sagen will, daß die Bewegung die Seele eines abgemessenen Gesanges sey, so spricht er, der Rithmus sey die Seele des Metrums. (c) Das Metrum, schreibt Aristoteles, (d) ist nichts als ein Theil des Rithmus. Man liest bey Quintilian, wenn ich ihn recht verstehe, daß ein Takt nicht in den andern eingreifen müsse, wohl aber, daß derjenige, welcher den Takt schlage, die Freyheit habe, die Bewegung desselben entweder zu beschleunigen oder anzuhalten. Rithmis spatia libera, metris finita sunt.

(b) Libr. primo.

(c) Plato de Legibus I. 2.

(d) Poet. cap. 2.

sunt. (e) Aristides Quintilianus schreibt, daß, nach der gewöhnlichsten Meynung, das Metrum von dem Rhythmus, so wie das ganze von seinen Theilen unterschieden sey. (f) Porro & pedibus constant metra — — differre autem metra a ritmo aiunt alii, vt a toto partem. So wie wir aber manchemahl schlecht weg die Bewegung sagen, und so wohl den Takt als die Bewegung desselben darunter verstehen; so sagten auch die Griechen manchemahl schlecht weg, der Rhythmus, und verstunden beydes, so wohl den Rhythmus als das Metrum darunter. Und in dieser Bedeutung hat auch Aristoteles das Wort Rhythmus genommen, wenn er in seiner Poetik sagt, daß die Musik ihre Nachahmungen vermittelst des Gesanges, der Harmonie, und des Rhythmus mache; so wie die Mahlerkunst vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche nicht selten die griechische Terminologie brauchten, wenn sie von der Musik sprachen, kannten ohne Zweifel die Abstammung derselben, und wußten, was ein eingeführter Gebrauch in der eigentlichen Bedeutung dieser Kunstwörter geändert habe. Nun sagt aber der heil. Augustinus ausdrücklich, (g) daß man zu seiner Zeit alles mit dem Namen des Rhythmus belegt habe, was die Dauer bey Ausführung der Composition angegangen. Rithmi enim no-

R f 5

men

(e) Inst. lib. 9. c. 4. (f) Arist. libr. pr.

(g) De Musica libr. II.

men in Musica vsque adeo patet, vt haec tota pars eius quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata sit.

Nichts ist in allen Sprachen gewöhnlicher, als daß auch im gemeinen Reden, der Name der Art der Gattung, und der Name der Gattung der Art bengeleget wird. Ohne uns von unserer Materie zu verlieren, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte modulatio eine viel weitere Bedeutung gegeben haben, als es seinem Ursprunze nach haben kann. Die Römer nennen soni oder voces den Gesang; die Harmonie concentus, und den Takt numeri.

Wenn Virgil in einer seiner Eklogen den Lycidas sagen läßt: Wiederhohle mir doch die Verse, die ich dich an einem Abende singen hörte. Auf die Zahlen (numeros) wolte ich mich wohl besinnen, wenn ich nur die Worte davon wüßte.

Quid, quæ te pura solum sub nocte canentem
Audieram, numeros memini, si verba tene-
rem. (h)

So will er den Lycidas nichts anders sagen lassen, als, daß er zwar die Worte, aus welchen die Poesie bestanden, vergessen habe, gleichwohl aber sich erinnere, nach welchen Füßen sie abgemessen, oder in welchem Takte sie componirt gewesen. So auch bedeutet modi, ein Wort, wel-

(h) Ecloga IX. v. 44. 45.

welches die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer Musik reden, eigentlich nichts als die Bewegung des Takts. Gleichwohl belegten sie beydes den Takt und die Bewegung desselben mit dem einzigen Namen modi; und gaben auch sogar den Namen modulatio der ganzen Composition, ohne sich an die Ableitung des Worts zu kehren.

Man lasse uns also zuerst zeigen, daß modulatio eigentlich nichts als den Takt und die Bewegung bedeutet, und also weiter nichts als dasjenige, was Porphyrius den Rhythmus nennet. Zweitens aber lasse man uns zeigen, daß die Römer dessen ohngeachtet oft die ganze musikalische Composition die Modulation genennt haben. Wir werden die Anmerkung mehr als einmal brauchen, daß sich die Alten dergleichen Unrichtigkeiten vergönnet haben.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus, (welcher, nach des Suidas Bericht, einer von den Schülern des Aristoteles gewesen, und ein Buch über die Musik geschrieben hat, das sich in der Meibomischen Sammlung befindet,) die Musik, welche durch die Stimme ausgeübet wird, in den Rhythmus und in den Gesang getheilet habe. Der Rhythmus, setzt Quintilianus hinzu, ist dasjenige, was wir modulatio nennen, und der notirte Gesang das, was canor und sonus genennet wird. Vocis rationes Aristoxenus Musicus diuidit in rithmum & melos

emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat. (i)

Wenn Quintilianus sagen will, daß sein Redner die Musik eben nicht aus dem Grunde verstehen darf, so sagt er: er braucht die Modulation eben nicht so vollkommen zu verstehen, daß er auch den Takt zu den Canticis und Monologen zu schlagen wisse. Dieses waren, wie wir weiter unten sagen werden, diejenigen Scenen der theatralischen Stücke, deren Declamation dem musikalischen Gesange am nächsten kam. (k) Nam nec ego consumi studentem his artibus volo, nec moduletur, ut musicis modis cantica excipiat.

Gleichwohl, und dieses ist es, was ich zum zweyten anzumerken habe, nennt Quintilian oft die ganze Composition eine Modulation, und begreift unter diesem Namen den Gesang, die Harmonie, den Takt, und die Bewegung. So sagt er, zum Exempel in dem dritten Hauptstücke seines zweyten Buchs, wo er so besondere Lehren von der Pronunciation, und der Sorgfalt, die ein Redner auf seine Stimme zu wenden habe, giebt, indem er von verschiedenen üblen Arten zu pronunciren redet: „Nichts kann mir in der Pronunciation widerwärtiger klingen, als wenn ich in den Schulen und Gerichtsplätzen nach der theatralischen Modulation singen höre. Dieser Fehler ist
„Mode,

(i) Instit. lib. I. cap. 12. (fi) Inst. lib. I. cap. 13.

„Mode, ich gestehe es; aber eben so wohl muß man auch gestehen, daß er einem Redner höchst unanständig sey.“ Sed quodcunque ex his vitiis magis tulerim, quam quo nunc maxime laboratur, in causis omnibus scholisque cantandi, quod inutilius sit an foedius ignoro. Quid enim Oratori minus conuenit quam modulatio scenica? (1) Man siehet leicht, daß Quintilian hier unter Modulation den Gesang oder die componirte Declaration begreift, und also die ganze Modulation Composition nennet.

In den Ueberschriften, welche zu Anfange der Komödien des Terenz stehen, wird gesagt, daß Flaccus die *Modos* dazu gemacht, oder sie modulirt habe; anstatt daß man hätte sagen sollen, Flaccus habe die Declamation componirt. *Modos fecit, modulauit Flaccus.*

Der heil. Augustinus giebt einigermaßen den Grund von diesem Gebrauche an, indem er sagt, daß fast alles, was ein Musikus zu thun habe, unter dem einzigen Worte Modulation begriffen sey. *Modulatio, quo vno paene verbo tantae disciplinae definitio continetur. (m)*

Ich könnte noch verschiedene Stellen aus den alten lateinischen Verfassern anführen, in welchen die Worte *modi* und *modulatio* in einer so weiten Bedeutung genommen werden; um aber den Leser davon zu überzeugen, daß man gemeiniglich die ganze Composition darunter ver-

stan-

(1) *Inst. lib. XI. cap. 3.* (m) *De Musica lib. prim.*

standen, wird es genug seyn, nur noch die Erklärung anzuführen, welche der Sprachlehrer Diomedes, der vor dem Verfall des römischen Reichs gelebt hat, von dem Worte *modulatio* giebt. Die Modulation, sagt dieser Schriftsteller, ist die Kunst, die Aussprache einer auf einander folgenden Rede angenehmer, und zu einem dem Ohre schmeichelhaften Getöne zu machen. (n) *Modulatio est continuati sermonis in iucundiorum dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conuersus.*

Kurz das Wort *modulatio* hatte unter den Römern eben die Bedeutung, welche das Wort *carmen* hatte; ein Wort, welches wir nach der eigentlichen Bedeutung nicht übersetzen können, nach welcher es die Abmessung und die in Noten gebrachte Aussprache der Verse bedeutete; denn da wir die Sache selbst nicht haben, so fehlt uns auch das eigentliche Wort, wodurch wir sie ausdrücken könnten. Wir werden bald von diesem *carmen* reden. Jetzt wollen wir wieder auf die Rhythmpödie, oder auf die eigentlich so genannte Modulation zurückkommen.

Wir wissen, wie die Alten ihre Vocalmusik, oder ihre über gewisse Worte componirte Musik abzumessen pflegten. Die Silben in der griechischen und lateinischen Sprache hatten ihren bestimmten Werth, und dieser bestimmte Werth war so gar auch relativisch; das ist, zwey kurze
Sil.

(n) De Arte Grammatica lib. 2. cap. 4.

Silben durften in der Aussprache nicht länger dauern, als eine lange, und eine lange mußte so lange dauern, als zwey kurze. Die kurze Sylbe galt in der Abmessung eine Zeit, und die lange galt zwey Zeiten. Auch den Kindern, sagt Quintilian, ist es nicht unbekannt, daß die lange Sylbe von zwey Zeiten, und die kurze nur von einer ist. Longam esse duorum temporum, breuiem vnius, etiam pueri sciunt. (o)

Dieses Verhältniß zwischen den langen und kurzen Silben, war eben so unwandelbar als heut zu Tage das Verhältniß zwischen den Noten von verschiedenem Werthe ist. So wie in unserer Musik zwey Viertelnoten eben so lange dauern müssen als eine halbschlägige, eben so dauerten auch in der Musik der Alten zwey kurze Silben nicht länger und nicht kürzer, als eine lange. Wenn also die griechischen oder römischen Tonkünstler etwas, was es nun auch seyn mochte, componirten, so durften sie sich nur nach dem Werthe der Sylben richten, über welche sie eine jede Note setzten. Der Werth der Note war bereits durch den Werth der Sylbe bestimmt. Und nun wird man es einsehen, warum Boethius, welcher unter der Regierung des Theodoricus, Königs der Ostgothen, als die Schaubühnen in Rom noch offen waren, lebte, von einem Componisten, welcher Verse in einen Gesang bringt, sagt: daß diese Verse schon
ihre

(o) Institut. lib. 9. cap. 4.

ihre Abmessung, vermöge ihrer Einrichtung, haben; das ist, vermöge der Verbindung der langen und kurzen Sylben, aus welchen sie bestehen. Ut si quando melos aliquod Musicus voluisset adscribere supra versum, rithmica metri compositione distentum &c. (p)

Da nun aber, bey den Griechen und Römern jedermann von Kindheit an den Wehrt einer jeden Sylbe wußte, ohne eine besondere Bemühung darauf verwendet zu haben, so wußte er auch zugleich den Werth einer jeden Note, weil dieser mit jenem einerley war.

Wie viel Zeiten brachten nun aber die Griechen und Römer in die Abmessung der Gesänge, die sie auf gewisse Worte componirt hatten, diese Gesänge mochten nun von einer Art seyn von welcher sie wolten? Ich antworte. Was die Gesänge anbelangt, die über Verse componirt wurden, so war die Abmessung dieser Gesänge, und die Zahl der Zeiten in jedem Takte bereits durch die Figur des Verses bestimmt. Ein jeder Fuß des Verses machte ein Maasß oder einen Takt aus. Man wird auch wirklich in folgenden finden, daß das Wort pes, welches einen Fuß bedeutet, vom Quintilian, und von andern, für das Wort Takt gebrauchet worden. Gleichwohl kann man wider diese Erklärung eine Einwendung machen; diese nemlich, daß wegen der Beschaffenheit des Fusses, die Takte eben

(p) De Musica libr. 4. cap. 3.

eben desselben Gesanges von verschiedener Dauer müßten gewesen seyn, weil die Füße in eben demselben Verse einander nicht alle gleich waren. Einige hatten nicht mehr als drey Zeiten, da andre hingegen derselben viere hatten. Denn in der That enthielten die Füße, welche nur aus einer langen und einer kurzen Sylbe, oder aus drey kurzen Sylben bestanden, nicht mehr als drey Zeiten, anstatt daß die Füße, welche aus zwey langen oder aus einer langen und zwey kurzen Sylben bestanden, vier Zeiten hatten. Ich räume es ein, daß dieses nicht anders seyn konnte. Gleichwohl aber hinderte dieses nicht, daß der, welcher den Takt schlug, ihn nicht mit der vollkommensten Genauigkeit hätte schlagen können.

Was die Gesänge anbelangt, welche über Prosa componirt wurden, so sieht man wohl, daß der Werth einer Note gleichfalls von dem Werth der Sylbe abhienge, über welcher sie stand. Vielleicht maassen die Alten die Gesänge von dieser Art ganz und gar nicht ab, sondern ließen demjenigen, welcher nach den Grundsätzen der rithmischen Kunst den Takt schlug, die Freiheit, die Cadence nach jeder beliebigen Anzahl von Zeiten, die er zusammen zu nehmen, und gleichsam unter ein gewisses Maaß zu vereinigen, für gut befand, zu bemerken. Und seit wann schreiben wir denn den Takt in unsere Musik? Dieses nun ist die Ursache, warum die Alten die Poesie unter die Zahl der musikalischen Künste

rechneten. Dieses ist die Ursache, warum die meisten griechischen und lateinischen Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben, weitläufig von dem Werthe der Sylben, von den Füßen und den Versarten, so wie auch von derselben Gebrauche handeln, um einer Rede mehr Anmuth und Nachdruck dadurch zu geben. Wer es gern wissen will, wie tief die Alten diese Materie ergründet haben, mag dasjenige lesen, was der heil. Augustinus in seinem Buche von der Musik davon geschrieben hat.

Uebrigens lernen wir von dem Aristides Quintilianus, und sehen es auch aus dem, was andre Schriftsteller davon gesagt haben, daß die Alten einen Rhythmus gehabt, in welchem jeder Fuß des Verses nicht immer einen Takt ausgemacht, weil es Takte gegeben, die aus acht syllabischen Zeiten zusammen gesetzt gewesen, das ist, aus acht kurzen Sylben, oder derselben Werthe. Es war dieses ein Mittel, der Unbequemlichkeit abzuhelfen, die aus der ungleichen Dauer eben desselben Verses entstand. Weil aber dieses die eigentlich so genannte Musik angehet, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntniß dieser Wissenschaft, eine weitläufige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat. (q)

Wie

(q) Hr. Burette, Mitglied der Königl. Akademie der schönen Wissenschaften; im 5ten Theile ihrer Geschichte.

Wie zeigten aber die Alten den Werth der Noten in ihrer organischen oder instrumental Musik an, wo der Werth dieser Noten durch den Werth der Sylben, über welchen sie stehen könnten, nicht bestimmt werden konnte? Das weis ich nicht; ich bilde mir aber ein; daß man in der instrumental Musik jedem σημειον oder jeder organischen Note ihren gewissen Werth vielleicht durch Punkte, die man bald darüber, bald darunter, bald auf die Seite gesetzt, vielleicht auch durch die beiden Zeichen gegeben habe, durch die man den Werth der Sylben, ob sie lang oder kurz wären, anzudeuten gewohnt war, und deren Figur man gleich in den alleruntersten Klassen kennen lernte. Von diesen σημειοις werden wir weitläufig handeln, wenn wir die Art und Weise erklären werden, wie die Alten so wohl ihren musikalischen oder eigentlich so genannten Gesang, als auch denjenigen Gesang, welcher nichts als eine Declamation war, in Noten verzeichnet haben.

Weit neugieriger wird man seyn, noch etwas anders zu wissen; die Art nemlich, wie die metrische Musik in jeder Art von Bewegungen des Körpers den Takt angezeigt habe. Wie konnten die Alten, wird man gleich Anfangs fragen, die Gebärden in Noten bringen? Wie fiengen sie es an, jede Bewegung der Füße und Hände, jede Stellung, jeden Gang durch eine besondere Figur auszudrücken, die jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete? Auf diese Fragen

will ich hier bloß antworten; daß die Kunst die Gebärden mit Noten auszudrücken, oder, wenn man so sagen will, die Wörterbücher der Gebärden (denn wir werden sehen, daß die Alten wirklich dergleichen Wörterbücher hatten, wenn man sich anders dieses Ausdrucks hier bedienen darf) kein Werk der rithmischen Musik, von welcher wir gegenwärtig handeln, waren. Sie setzte die Kunst, die Gebärden in Noten auszudrücken, als eine schon erfundene und in Ausübung gebrachte Kunst voraus, welche von der hypocritischen Musik, oder der Saltation, gelehret wurde. Von ihr weiter zu reden, wollen wir also bis dahin versparen, wo wir von derjenigen musikalischen Kunst handeln werden, welche die Griechen *Oxyntis*, und die Römer *saltatio* nannten. Wie aber, wird man versehen, sieng es die rithmische Musik an, daß sie den Schauspieler, welcher recitirte, und den Schauspieler, welcher die Gebärden machte, in einerley Falle erhalten und beyde mit einerley Tacte regieren konnte? Ich antworte, daß dieses eines von den Dingen gewesen sey, von welchen der heil. Augustinus sagt, sie wären einem jeden bekannt, der sich mit der Schaubühne zu thun mache, und eben deswegen halte er es nicht für werth, sie lange zu erklären. Weil wir aber die Sachen, worauf es hier ankömmt, nicht mehr vor Augen haben, so kann man sich nun das so leicht nicht vorstellen, wovon der heil. Augustinus sagt, daß es jedermann zu seiner Zeit gewußt habe

habe. Die Stellen, die wir weiter unten aus den alten Verfassern anführen werden, beweisen zwar, daß der Schauspieler, welcher recitirte, und der, welcher die Gebärden machte, sehr wohl mit einander übereinstimmten, und mit der vollkommensten Genauigkeit einerley Tact hielten; allein die Art, wie dieses geschah, erklären sie nicht. Doch aber findet man bey dem Quintilian etwas von den Grundsätzen, auf welche die Art und Weise, beyde Schauspieler zu vereinigen, war gebauet worden.

Aus einer Stelle des Quintilian erhellet also, daß man, um die Action gleichsam abzumessen, und denjenigen, welcher die Gebärden machte, in den Stand zu setzen, daß er dem, welcher recitirte, folgen konnte; daß man, sage ich, hierzu eine Regel erdacht habe, welche darinn bestand, daß drey Worte allezeit eine Gebärde gelten sollten. Da nun aber diese Worte eine bestimmte Dauer hatten, so mußte die Gebärde gleichfalls eine bestimmte Dauer haben, und konnte also abgemessen werden. Hier ist die Stelle: *hic veteres Artifices illud recte adiecerunt, vt manus cum sensu & deponeret & inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est vtrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod intervallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec obseruatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa*

esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu conciderent. (r) „d. i.
 „Diejenigen, welche zuerst Profession davon gemacht haben, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, und sie auf der Bühne aufführen zu lassen, haben sehr weislich daran gethan, wenn sie festgesetzt, daß jeder Gestus mit einem Verstande anfangen, und sich mit demselben auch zu gleicher Zeit schliessen solle. Sie haben Grund gehabt, diese Regel vorzuschreiben; denn beydes eine Gebehrde zu machen, ehe man noch den Mund aufgethan, und die Gebehrde noch fortzusetzen, wenn man schon zu reden aufgehört hat, ist gleich unanständig. Es ist wahr, unsre Künstler, weil sie gar zu sinnreich haben seyn wollen, haben sich darinne geirret, wenn sie festgesetzt, daß die Dauer der Aussprache von drey Worten, auch die Dauer einer Gebehrde seyn solle. Dieses geschieht natürlicher Weise nicht, und es gehörig in Ausübung zu bringen, kann auch keine Kunst lehren. Doch unsre Künstler haben geglaubt, daß sie notwendig, es möge auch kosten, was es wolle, eine Methode vorschreiben mußten, durch die das Maaß eines Gestus bestimmt werde, welcher beydemal, sowohl wenn er zu langsam, als wenn er zu übereilt geschieht, gleich sehr mißfällt; und der Grundsatz, welchen
 „sie

(r) Inst. lib. XI. cap. 4.

„sie deswegen festgesetzt haben, ist das beste,
„was sie haben erdenken können.“

Ich habe das Wort Artifices, dessen sich Quintilian bedient, durch diejenigen, welche Profession davon machen, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, und sie aufführen zu lassen, übersetzt, und mich dabey auf zwey Gründe gestützt. Der erste ist dieser, weil Quintilian hier nicht von den Lehrern der Beredsamkeit reden will, denen er in seinen Institutionen andre Namen beylegt. Der andre ist, weil in eben dem Hauptstücke, aus welchem die angeführte Stelle genommen ist, Quintilian sehr oft von den bey den Komödianten üblichen Gebräuchen redet, und diejenigen Artifices, oder Artifices pronuntiandi nennet, welche Profession davon machten, die theatralischen Stücke aufführen zu lassen. Wir werden eine von diesen Stellen weiter unten anführen, in welcher Quintilian weitläufig von der Sorgfalt redet, mit welcher die Artifices pronuntiandi einem jeden Komödianten diejenige Maske austheilten, die sich zu dem Charakter der Person, die er vorstellte, schickte.

Hier ist noch eine andre Stelle des Quintilian, aus welcher man einiges Licht in Ansehung der Regeln nehmen kann, welche die rithmische Kunst, um die Zeiten der Gebeyrden abmessen zu können, vorschrieb. „Nach jedem Theile des
„Tacts, vor sich besonders genommen, muß sich
„nur der, welcher recitirt, richten; denn dieser

„ist verbunden, wenn man ihm einen Theil des
 „Tacts schlägt, diejenige Sylbe auszusprechen,
 „die er unter diesem Theile des Tacts aussprechen
 „soll; der Rhythmus aber regieret alle Bewegun-
 „gen des Körpers. Derjenige, welcher die Ge-
 „behrden macht, muß bey dem Schlusse eines
 „jeden Tacts, den Fall beobachten, ob es ihm
 „gleich erlaubt ist, einige Theile oder Noten die-
 „ses Tacts, vorbegehen zu lassen, ohne eine
 „Gebehrde zu machen, und ob er gleich in sein
 „stummes Spiel dergleichen Stillstchweigen oder
 „Ruhen, die in der Partic desjenigen, welcher
 „recitirt, sehr selten vorkommen, so viele bringen
 „kann, als er will. Der Rhythmus läßt dem
 „Gebehrdenmacher diese Freyheit, und dieser,
 „wenn er sich derselben bedienet, zählet bloß die
 „Theile des Tacts, die er, so zu reden, leer läßt,
 „und bemerkt sie wohl gar, um sie desto sicherer
 „zu zählen, bald mit einer Bewegung des
 „Fingers, bald mit einer Bewegung des Fuß-
 „ses; und auf diese Art läßt er vier bis fünf
 „Noten vorbegehen, ohne einige Bewegung
 „zu machen. Und daher sagt man auch, eine
 „Pause, oder eine Ruhe von vier Noten,
 „eine Ruhe von fünf Noten. Ausser diesem
 „kann man auch zum Vortheile dessen, welcher
 „die Gebehrden macht, ohne Nachtheil, die Be-
 „wegung des Tactes anhalten, weil dieses An-
 „haltens ohngeachtet, dennoch jede Note, jeder
 „Schlag, jedes Aufheben des Tactschlägers eine
 „Zeit gilt. „ Et quod metrum in verbis modo,
 rith-

rithmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rithmi facilius accipiunt, quamquam haec & in metris accidunt. Maior tamen illis licentia est, vbi tempora etiam animo metiuntur & pedum & digitorum ictu interualla signant quibusdam notis, atque aestimant quot breues illud spatium habeat; inde Tetrasemeion & Pentasemeion. Deinde longiores sunt percussiones: nam semeion tempus est vnum.

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst gewiß ist, so ist es mir doch nicht möglich, die Methode hinlänglich zu erklären, welche die rithmische Musik lehrte, um den Schauspieler, welcher redete, und den, welcher die Gebehrden machte, in einer so vollkommenen Uebereinstimmung zu erhalten. Vielleicht verband man mit dem Zeichen, welches die Gebehrde, die der Schauspieler machen sollte, bemerkte, noch ein ander Zeichen, welches die Zeit, wie lange die Gebehrde dauern sollte, anzeigte.

Was die Bewegung des Tacts anbelangt, die von den Alten eben so hoch geschätzt wurde, als von dem Lulli, dem la Lande und andern guten französischen Tonkünstlern; so scheint es mir unmöglich zu seyn, daß sie die Griechen und Römer, so zu reden, in Noten hätten schreiben können, oder daß sie, vermittelst eines gewissen Zeichens, die eigentliche Dauer, welche jeder Tact haben sollte, hätten bestimmen können. Sie mußten sich ohne Zweifel hierinn, so gut wie wir, auf den Geschmack und die Beurtheilungskraft

desjenigen verlassen, welcher den Tact schlug, als auf denjenigen, welcher aus der rithmischen Kunst seine besondere Profession machte. Zwar haben einige Neuern geglaubt, man könne noch auf eine andre Art, als durch den mündlichen Unterricht, die Dauer, welche eine Airie haben solle, lehren, und also auch der Nachwelt die Bewegung, mit welcher man sie spielen müsse, hinterlassen; allein ihr Geheimniß bestand in dem Gebrauche einer Taschenuhr, durch welche sie zu ihrem Zwecke zu kommen gedachten. Indem sie zum Exempel bestimmten, wie viel Secunden die ersten zwanzig Takte in der Chaconne des Phactons dauern solten, so vermeinten sie dadurch die Bewegung, mit welcher der Tact in diesem Stücke zu schlagen sey, lehren zu können. Doch ohne mich viel in die Untersuchung der Möglichkeit dieses Anschlags einzulassen, will ich bloß anmerken, daß die Alten auf keine Weise darauf sollen konnten, weil ihre Uhrmacherskunst viel zu unvollkommen war, sie auf einen solchen Gedanken zu bringen. Sie hatten nicht einmal Uhren mit Rädern, geschweige, daß sie Secundenuhren hätten haben sollen; und es ist ganz bekannt, daß sie ihre Zeit bloß vermittlest der Sonnenuhren, oder der Sanduhren und Wasseruhren abzumessen pflegten.

Wir wissen, daß die Alten den Tact auf ihren Theatern schlugen, und auf diese Art den Rithmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der Schauspieler, welcher die Ge-

behr-

behrden machte, die Chöre und so gar die Instrumente, als einer ihnen allen gemeinen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt, daß die Gebehrden dem Tacte eben so wohl unterworfen wären, als die Gesänge selbst; so fügt er hinzu, daß die Schauspieler, welche die Gebehrden machen, den Zeichen, welche mit den Füßen gegeben wurden, das ist, dem Schlagen des Tacts, eben so genau folgen mußten, als ihm diejenigen folgen, welche die Modulation ausführen. Unter diesen versteht er die Schauspieler, welche recitiren, und die Instrumente, welche sie accompagniren. *Atqui corporis motui sua quaedam tempora, & ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.*

Andern Theils sehen wir aus zwey Stellen in dem Buche des Lucians, welches *Oxyrhis* überschrieben, und eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, daß bey dem Schauspieler ein Mann in eisernen Schuhen gestanden, welcher mit dem Fusse auf das Theater stampfte. Nach allen Umständen sollte man glauben, daß eben dieser Mann den Takt mit dem Fusse so stark geschlagen habe, daß ihn alle diejenigen, welche sich darnach richten mußten, hören können.

Ins künftige ein mehrers.

IV.

Fortsetzung der Gedanken des Herrn
D. Gemmels über Hrn. Daubens
Generalbaß.

Das fünfte Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in
den andern gelangen könne.

Die Tonwechsellung wird allhier sehr weitläufig vorgetragen, und dennoch keine andere als die Ausweichung in die Quinte und Sexte in Ansehung der harten Tonart, und die Ausweichung in die Terz und Quinte in Ansehung der weichen Tonart gezeiget. Aber sagt der Herr „Verfasser, die unten vorkommende Tabellen werden mehrere Anleitung geben, insonderheit wie man in die andere Tonarten kürzlich gelangen könne.“ Diese Tabellen könnten, wenn sie harmonisch richtig wären, jemanden nützlich seyn, der die Regeln der ordentlichen Ausweichungen schon alle begriffen hätte. Aber der Herr Verfasser handelt, wie mich deucht, nicht aufrichtig gegen einen Anfänger, für den doch ohne Zweifel sein Buch geschrieben ist, daß er ihm den nöthigen Unterricht der Modulation an demjenigen Orte des Buches, wo er hingehörte, schuldig bleibt, und hernach in einem andern Capitel alles untereinander wirft. Soll man den Mattheson, Heinichen und Sur etwann allhier zu Rathe ziehen? Dazu hat er ja schon
seinen

über Hrn. Daubeus Generalbaß. 5

seinen Lesern die Lust benommen. In einem ordentlichen Lehrbuche, deucht mich, müßten doch wohl diejenigen Ausweichungen, deren man sich in der fantastischen und recitativischen Schreibart allein bedienet, schlechterdings von denjenigen getrennet, und besonders gelehrt werden, die jeder Tonart allein eigen sind, und deren Rantniß zur Composition eines jeden musikalischen Stückes ohne Unterscheid erfordert wird; denn die Ausweichungen, die in andere Töne, als in die Töne einer Tonart geschehen, sind keiner Tonart alleine eigen, indem dieser Ton so viel Recht daran hat, als jener, und man kann auch ohne ihre Hülfe ein musikalisches Stück setzen, es sey von was für einer Gattung es sey.

Das Seite 41. in der zweyten Notenreihe vorkommende erste Exempel:

$\frac{5}{3}$	7	$\frac{7}{\frac{5}{3}}$		$\frac{5}{*}$
G	E	Cis		D

ist nicht gar zu richtig. Was soll die Septime auf E? Soll sie entweder nicht resolviren, oder soll die Harmonie zu cis fünfstimmig seyn?

Das in der ersten Notenreihe vorkommende allererste Exempel, wo auf G der Sertquintenaccord, und auf A der Septimenaccord bezeichnet ist, übergehen wir. Es ist damit wie mit dem schon oben angeführten:

$\frac{6}{\frac{5}{3}}$	$\frac{7}{\frac{5}{3}}$
F	G

bewandt.

bewandt. Dergleichen Exempel stossen fast auf jeder Seite auf, und zeugen von der harmonischen Einsicht des Herrn Verfassers.

Seite 42. zeigt sich folgender merkwürdiger Satz:

$$\begin{array}{c|cc|cc|c} \begin{array}{c} 8 \\ 5 \\ 3^* \\ D \end{array} & & \begin{array}{c} *6 \\ 4 \end{array} & \begin{array}{c} *6 \\ 3 \end{array} & & \begin{array}{c} *5 \\ 4 \end{array} & & E \\ & & A & A & & H & H^* & \end{array}$$

Eine mit den natürlichen Folgen der Harmonie bekannte Person würde hier zuvörderst den Sextquartenaccord von dem ersten A' weggelassen und den Undecimensatz $\begin{cases} d \\ a \\ e \end{cases}$ darüber gesetzt haben. Dem zweiten A hätte er nachgehends den harmonischen Dreyklang $\begin{cases} c \\ a \\ e \end{cases}$ gegeben, und alsdenn wäre die Undecime c zu der folgenden Note H gehörig vorbereitet gewesen.

Mit dem A A in dem darauf folgenden zweyten Exempel ist es nicht anders bewandt.

Wir wollen die vielen Vernünfteleyen, die der Herr Daube bey jedem S. anstellet, mit Stillschweigen vorübergehen. Einen Anfänger halten sie auf, ohne ihm deutlichen und gewissen Unterricht zu geben, und einer, der einen bessern Unterricht davon hat, muß unfehlbar dabey gähnen. Doch zur Probe wird es nicht so gar uneben seyn, dasjenige anzuführen, was der Herr Verfasser über den Rückgang der Modulation aus dem E mol ins C dur Seite 47. ganz sinnreich schreibt: „Bey dem Zurückgehen
„in

über Hrn. Daubens Generalbaß. 545

„in C, heißt es, fällt es schon schwerer, ohne
 „Ausweisung in andere Accorde, zu verfahren.
 „ren. Die Ursach davon ist diese: Dieweil die
 „Harmonie des Grundtonaccords E mol keine
 „Gleichheit weder mit der Quarte noch mit der
 „Quinte von C hat: Man wollte denn sagen;
 „auf die erste Hälfte der 5 von dem Grundtone
 „C gehört $\frac{6}{4}$ darüber, da so denn zwey Töne mit
 „dem Grundtone E oder dessen Harmonie gleich
 „wären; dieweil aber dieses zwey vollkommene
 „Accorde, nemlich der Grundton E und der $\frac{6}{4}$ Ac-
 „cord auf der 5 des Grundtons C, welcher doch
 „nur die Umwendung von C ist, daher auch als
 „ein vollkommener Accord des Grundtons C kann
 „angesehen werden; so kann dieses nicht seyn,
 „wohl aber, wenn man sich der $\frac{7}{6}$ bedienet, wel-
 „che auf dem 5ten Accorde von C zu stehen
 „kömmt: desgleichen der 7 auf dem E, wo so
 „denn der Baß um einen halben Ton höher
 „schreitet, und den Accord von $\frac{6}{4}$ überkömmt,
 „worauf eine ordentliche Auflösung in den Grund-
 „ton C erfolgen kann, als:

	6		$\frac{7}{6}$	$\frac{7}{5}$		
	3		—	—		
E	G		G	G		C
			ingeleichen			
	$\frac{7}{5}$	$\frac{6}{4}$				
	3	2				
E	E	F — D		$\frac{6}{3}$		E — D C
				ingeleichen		
	$\frac{9}{4}$	8		$\frac{7}{5}$		
E	F		G	C		Wer

Wer bewundert hier nicht zuvörderst das Raisonnement des Herrn Verfassers? Ich wette, daß Böhm aus Görlitz nicht deutlicher geschrieben hat. Die darauf folgende Exempel sind auch recht niedlich. In dem ersten Exempel paradiert die $\frac{7}{6}$, ein Satz, der noch nicht erklärt ist, und davon der Herr Daube mit allen seinen drey Grundaccorden nicht einmahl den Ursprung zu zeigen fähig ist. In dem andern Exempel bemerket man die Verwandlung des Septimenaccord $\begin{cases} d \\ h \\ g \end{cases}$ in den Secundensatz $\begin{cases} d \\ h \\ g \end{cases}$, bevor er aufgelöset wird. Das ist eine besondrer Klarität, die in einen Spielfasten gehöret. Im dritten Exempel blihet der Satz hervor:

$$\begin{array}{cc} 9 & 8 \\ 4 & - \\ F & \end{array}$$

Bermittelst dieser tours de passe-passe kömmt endlich der Herr Daube aus dem E mol ins C dur zurück. Auf folgende Weise zurücke zu gehen

$$\begin{array}{cc} h & c \\ g & g \\ e & e \\ \hline E & C \end{array}$$

ist seinen Regeln nicht gemäß. Das macht nach seiner Meinung zwey Octaven oder Quinten hintereinander. Aber folgende Art?

$$\begin{array}{cc} h & h \\ g & g \\ e & f \\ \hline E & D \end{array}$$

Als-

über Hrn. Daubens Generalbaß. 547

Allsdenn würde ja das Zurückgehen in C dur nicht so schwer seyn. Der Herr Daube liebet die Umschweiffe, und annoch recht gekünstelte Umschweiffe.

Die letzte Fortsetzung in dem nächsten Stücke.



V.

Lebenslauff Herrn Johann Heinrich Quiels, Organisten und Schulad= juncti zu Nimtsch in Schlesien.

Ich bin allhier zu Nimptsch No. 1680. den 25. Novembr. geboren, und auch diesen Tag getauft worden. Mein Vater war Zacharias Quiel, bürgerlicher Züchner, meine Mutter Maria aber, eine gebohrne Weißin. In meinem sechsten Jahre bin ich zur Schule gehalten worden. Meine Præceptores waren: Herr Christoph Büttner Rector, und Herr Tobias Hübner Cantor und Organist. So bald ich tauglich war, hielt mich der letztere zum Singen an, und weil sich eine ungemeine Begierde dazu bey mir äußerte, so besuchte ich gleich andern meiner Mitschüler die wöchentliche gehaltenen 4. Singstunden fleißig, worinnen ich bald die Noten, und die damals gebräuchlichen Hammer-schmiedtischen Motetten, nicht so wohl nach den Noten, als vielmehr nach dem Gehör, wie

andere meiner Mitschüler, jedennoch solche so fertig singen lernte, gleich als wären es schlechte Choralgesänge. Ob ich nun gleich meine Eltern kindlich bat, mich wenigstens auf der Violine einige Zeit lernen zu lassen, so konte ich doch solches wegen ihrer Armuth nicht erhalten, sondern ich mußte vielmehr im 12. Jahr meines Alters aus der Schule, und meinem Vater in seinem Handwerk, so viel mir möglich, arbeiten helfen. Ich erhielt aber dennoch mit vielem Bitten, daß mir meine Eltern eine, ob zwar schlechte Geige kauften, welche ich selbst stimmen lernte, und allerhand Stücke darauf zu spielen anfieng. Hernach begab ich mich zu einem meiner Mitschüler, der auf der Violine spielte. Von dem bekam ich so viel Unterricht, daß ich verstehen lernte, aus welchem Tone ein Stück, das er mir vorspielte, gieng, und wie man es etwa zu nennen pflegte. Dieser Unterricht dauerte ungefähr zwölf Wochen, und hiemit solte es genug seyn. Als aber Ao. 1694. mein ehemals gewesener Präceptor Zübner keinen Altisten hatte, so ersuchte dieser meinen Vater, daß ich die Singstunden wieder besuchen solte, weil ohnedem nichts dafür gezahlet werden durste. Ich wendete allen möglichen Fleiß an, und nahm in kurzer Zeit in der Singkunst so zu, daß ich ein Stück entweder aus dem Hammerschmiedt, oder von meinem gewesenen Schulpräceptor Zübner, wiewohl ohne sonderlichen Zierrath, daher sang. Ich bekam immer mehr Lust die Musik zu lernen,

und

und hielt bittend bey meinen Eltern so lange an, bis sie mich die Violine und das Clavier bey dem gedachten Hrn. Zübner erlernen ließen.

Nun wäre ich gerne auf diesem letztern sehr fleißig gewesen. Ich hatte aber das Unglück, daß ich zu Hause kein Clavier hatte, in den Lehrstunden aber nur ein Gelehntes bespielen konnte, welches zu der Zeit geschehen mußte, wenn mein Lehrer in der Schule war. Diese Verhinderung machte, daß ich nicht geschwinde genug zunehmen konnte; worzu noch kam, daß ich dem Handwerk meines Vaters fleißig obliegen mußte, welches aber wider mein Naturell war. Ja ich hätte bey nahe meinen Eltern den Gehorsam aufgefündigt, und wolte wider ihren Willen in einer benachbarten Stadt ein Kunstpfeiffer werden; Aber mein lieber Präceptor in der Musik kam, ich weiß nicht wie, hinter dieß Geheimnis, und wußte durch seine Beredsamkeit mir solches auszureden, und zwar mit solchen nachdrücklichen Worten, daß ich bey Endigung seiner Predigt ihm folgende Worte zur Antwort gab: Nun werde ein Kunstpfeiffer wer da will, ich nicht. Darauf erwiederte mir mehr gemeldter Herr Cantor: Mein Sohn, glaube mir, der Himmel wird mit der Zeit etwas anders aus dir machen; welches mir damals zu glauben unmöglich schien, ob ichs gleich herzlich wünschte. Ich hatte nicht zwey volle Jahr gelernet, als ich von der Musik abgehen und dagegen das Handwerk meines Vaters

rechtschaffen üben mußte, weil mich meine Eltern zu sonst nichts anhalten wolten. Als aber Ao. 1701. der zeitliche Rector Büttner mit Tode abgieng, und dem überbliebenen Cantor Zübner die Schule zu bestreiten alleine nicht wohl möglich war, so nahm mich dieser mit Genehmhaltung der Obern (weil sonst kein ander Subjectum zum Rectorat vociret werden durfte) zu einem Gehülffen an, welches ich darum erwehne, weil binnen der Zeit, als ich dem Herrn Zübner die Schule besorgen half, ob gleich solches etwa nur 24. Wochen gedauret, ich Gelegenheit hatte, mich fleißig in der Musik zu üben, zudem ich mich in einer benachbarten Kirche bey dem Choro musico einige Zeit als ein Adjuvant gebrauchen ließ. Eben dieses Jahr im Monat August wurden die beyden hiesigen Kirchen den Catholischen zu ihrem Gottesdienstlichen Gebrauch eingeräumet, und da geschah es zum östern, daß ich ersuchet wurde, bey ihrem Gottesdienst hülffliche Hand zu leisten, und weil der damalige Cantor Krehl östern unpäßlich war, so bat er mich seine Stelle mit Orgelspielen zu ersetzen. Ich that es willig, weil er mir einigen Unterricht im Generalbaß ertheilte, welchen ich zuvor nicht wuste. Hiemit hatte ich mir bey dem hiesigem Catholischen Magistrat eine solche Gunst zuwege gebracht, daß, da Anno 1707. im Monat Decembr. beyde hiesige Kirchen den Evangelischen wieder eingeräumet wurden, ich ad interim die Orgel zu spielen, nebst dem das Singen in der Kirche und bey Begräbnissen

nissen zu versehen, ersuchet wurde, auch hernach No. 1708. ohn alles mein Besuch zum Organisten und Adjunctus Scholæ ernennet und confirmiret ward, auch beyde Functiones durch Gottes Gnade nun schon 47. Jahr verrichte.

Was meine Arbeit laut meines Decrets bey der Kirche betrifft, so lieget mir ob, sowohl Sonn und Feyertags die Orgel zu spielen, in den Wochengebeten und Frentagspredigten aber das Orgelspiel und Singen mit den Schülern allein ohne den Cantor zu besorgen: Sonn- und Feyertags muß der Cantor den Choralgesang selbst verrichten, dabey ich nichts, als die Orgel zu spielen habe. Was die Musik anbetrifft, die an Sonn- und Feyertagen produciret wird, so habe ich laut meines Decrets dieselbe nicht zu besorgen, und wie ich oft gehöret habe, der Cantor auch nicht.

Diesem ungeachtet habe ich mich jederzeit bemühet, daß gleich wohl fast immer so wohl Sonn- als Feyertags in hiesiger Kirche etwas musiciret worden, weil ich gesehen, daß wenn es auf andere, deren Schuldigkeit es sonst an andern Orten ist, ankäme, man selten, oder wohl gar keine Musik in der Kirche hören würde; denn sie sagen: es ist nicht meines Thuns. Hieben kann ich nicht unangemerkt lassen, daß mir diese meine freywillige Unterziehung bey nahe zur Schuldigkeit wor-

den, indem ich unterschiedenemahl hören müssen: Ich wäre ja verbunden, daß ich die Kirchenmusik bestellen sollte. Hätte ich mich diesem Unmuthen nicht widersehet, so wäre nicht allein mir, sondern auch meinen Successoribus diese Arbeit, und zwar ohne alle Vergeltung gewiß aufgebürdet worden. Es wird hiesiges Orts weder von der Kirche noch sonst, niemand als ein Choradjuvant besoldet, sondern es sind allezeit vor mehr als hundert Jahren her, lauter freywillige Personen, und mehrentheils bürgerliche Personen gewesen, die bey dem Chore ohn alles Entgeld ihre Beyhülfe geleistet haben; Und wenn diese denn nicht mehr Hand anlegen werden, so fällt die Musik bey der Kirche auf einmahl hin. Wenn ich auf die Zeit kommen werde, als das Collegium musicum errichtet worden, will ich etwas mehr davon gedenken. Ich gehe ist wieder zurück, und komme auf meine Lehrzeit, in welcher ich an meinen Lehrmeister in der Musik unterschiedliche Fragen gethan, und ihn ersuchet, mir dieselben zu beantworten, wovon ich aber nur zwey anführen will.

Die erste war: Lieber Herr Cantor, beliebe er mir zu sagen, warum man selten oder wohl gar nicht aus dem fis, cis und gis Stücke antrift? Er beantwortete mir diese Frage also: die Claviere und Orgeln sind nicht darnach eingerichtet, daß diese wohl klingen würden: wilt du aber aus solchen Tönen ein Stück sehen,
so

so setze zum f, c und g die gehörigen Kreuze, so wirst du haben, was du wilt. Damit musste ich zufrieden seyn, weil er davon weiter nichts sagen wolte. Hätte ich damahls gewusst, wie man nach einem einzigen Modo alle zwölf dur und auch alle zwölf moll Tone oder Modos richtig aufzeichnen kann, so hätte ich einer solchen Frage nicht nöthig gehabt. Er hatte eine lateinische Motette aus dem f moll, wovon er sagte: Es hätte solche ein Ordensmann in Brieg gesetzt. Der Text hieß: Cupio dissolui &c. welchen Text er ins Deutsche übersetzt, der sich also anfing: Von der Welt zu scheiden, nach so vielem Leiden, erwart ich mit Begier &c. Ich bat mir dieses Stück von ihm aus, und erhielt es, dabey ich bemerkte, daß es sehr oft ins cis, oder nach heutiger Art des benahmet, clausulirte, und daß dieser Accord unleidlich klang, wenigstens meinen Ohren, derowegen versuchte ich so lange mit der Clavierstimmung, bis ich nicht allein gemeldten Accord, meiner Meinung nach rein, sondern auch andere, als gis, oder nach isiger Benennung as, item es, (damahls dis genannt) rein bekam. Wie viel ich aber einem jeden Tone abgenommen oder zugesetzt, wuste ich nicht; denn daß ein solch Instrument vorhanden wäre, worauf man alle Intervalle abmessen und berechnen könnte, war mir unbekannt, ob gleich Prinz und Werkmeister nebst andern diese Wissenschaft durch den Druck bekannt gemacht hatten. Von der Temperatur hatte ich zwar einmahl reden gehö-

ret; was es aber seyn sollte, mußte ich nicht. Ich
 ve schwieg es dennoch meinem Lehrer, aus
 Furcht, ich möchte damit ausgelachet werden,
 wenn ich sagte, daß ich an der Stimmung
 gekünstelt hätte. Das zweytemahl fragte ich
 ihn: warum zwischen h, c, e und f keine erhö-
 heten Claves (wie ichs nannte) zu finden? Da
 bekam ich zur Antwort: du bist ein Curiosus; neu-
 lich fragtest du, warum man nicht Sachen aus
 dem fis, cis und gis &c. hätte, ist fragtest du:
 warum die Claviatur zwischen h, c, e und f
 keine erhöhten Claves habe? Je, wer wolte
 das Clavier kennen lernen, wenn es nicht so,
 wie ist, sondern anders aussehen sollte? Hiemit
 war meine Frage beantwortet. Wäre aber der
 musikalische Patriot damahls, wie ist am Tage
 gewesen, so hätte derselbe für mich antworten
 können. Man sehe gemeldtes Buch pag. 233. squ.
 nach. Nach langer Zeit, als dieses nützliche
 Buch an den Tag kam, habe ich mir selbst zwey
 Claviere auf diese Art verfertiget, und meine
 älteste Tochter konnte unterschiedenes darauf spie-
 len. Man könnte von dieser Claviatur viel nütz-
 liches gedenken. Weil es aber dennoch dem besten
 Clavierspieler einige Schwierigkeit verursacht,
 und in der Kirche man die kostbaren Orgeln
 derowegen nicht anders, als sie fürist sind,
 bauen wird, in der That auch eben alles das
 herauszubringen ist, was diese neue Claviatur
 vermag, so wird es wohl bey dem Alten bleiben.
 Ob ich mit diesen Fragen meinem Lehrer zu
 nahe

nahe getreten, oder ob er mich eines bessern belehren sollen, stelle ich dem Leser zu urtheilen anheim.

Beym Antritt meines Organistenamts, bekam ich bald unterschiedliche Lehrlinge, darunter auch etliche Jahre hernach der ist in Breslau berühmte Herr Hoffmann Organist zu St. Mar. Magdalena war. Da wurde ich gleichsam genöthiget, nicht allein wegen meiner, sondern auch der Discipel wegen, wenn sie anders was taugliches lernen solten, mir allerhand Musica-lien, so wohl fürs Clavier, als auch Kirchensachen nach und nach anzuschaffen. Von obgedachtem Catholischen Cantor Krehl, hatte ich ein Werkchen, das vom Generalbaß handelte, zur Abschreibung, Fischers musikalisches Blumenbüschlein, Frobergers Fugen; hernach vom Silberbergischen Cantor Friedrich Rittig, Prinzens satyrischen Componisten und Niedts Variation über den Generalbaß. Diese schrieb ich alle in größter Eil ab, weil sie sonst nicht zu bekommen waren. In Breslau hatte der Neustädtische Cantor Conrad Gürtler, des damahls berühmten Organistens in Leipzig Dan. Veters musikalische Kirch- und Hausergötzlichkeit zum Verkauf in Commision. Da ichs erfuhr, ließ ich dieses Werk von Breslau mitbringen, und da sahe ich, wie eine Cadenz auf dem Clavier bey einem Choral solle gespielt werden, welches mir und vielen andern, ob sie schon Organisten hießen, dennoch nicht bewust war. Will

jemand, der dieses liest, darüber lachen, der kann es thun. Es ist mir oft selbst lächerlich, daß man zur selbigen Zeit nicht besser informiret worden. Darauf ließ sich Heinichens Generalbaß Werk, erste Edition, sehen, wornach ich jederzeit meine Musikschüler angeführet habe, die den Generalbaß lernen wollen. Um diese Zeit oder kurz hernach kam das neueröfnete Orchestre an den Tag: von welchem schönen Buche ich gestehe, daß ich sehr viel daraus gelernet, und daß man dem Herrn Auctori vielen Dank zu sagen hat. Als ich 1713. wegen eines Kochischen Jahrgangs mit dem damahligen Organisten zu St. Maria Magdalena Herrn Johann Christoph Gläser zum Abschreiben gegen 6. Rthlr. einig wurde, und es aber mit dem Hin und Herschicken sehr unrichtig ging, so reisete ich selbst nach Breslau. Weil es nun gleich Jahrmarkt war, so besuchte ich die Buchladen, um zu sehen, ob viel neues von musikalischen Büchern anzutreffen wäre. Ich fand Werckmeisters Harmonologia. Kayfers Landlust, Erlesene Sätze, Kayserl. Friedenspost. Erlebachs Oden zwey Theile: und noch andere Sachen, die ich alle kaufte und mitbrachte. Matthesons erstes Orchestre, ob ich es gleich vorhin besaß, kaufte ich noch einmahl, welches ich einem meiner Musikschüler zuließ, habe es auch nachgehends verschiedenen guten Freunden verschreiben müssen, weil gleichwohl noch ein und andere zu finden waren, die gerne lernen wolten. Was ich aber
mit

mit Abschreibung des Kochischen Jahrganges für Mühe gehabt, ist kaum zu glauben. Die ersten 10. Stücke hat Herr Koch als der Autor richtig corrigiret, aber die übrigen waren fast alle falsch; über vielen Generalbassen hatte es die erforderlichen Signaturen nicht, welche man nicht allemahl errathen kann. In den Vocalstimmen mangelte es oft am Text, bald an den Noten. Der redliche Herr Hoffmann in Breslau, der mir an diesem Jahrgange treulich schreiben half, wird sich noch wohl erinnern, was man für Mühe damit gehabt, damit ich dieses Werk richtig hatte. Nach einiger Zeit bin ich mit dem noch lebenden Herrn Cantor Volckmar in Hirschberg wegen unterschiedener Kirchenmusikalien und anderer Sachen in Correspondenz getreten, welcher liebevolle Briefwechsel, unter uns noch bis dato dauret. Von ihm habe ich einen starken Schellischen Concerten Jahrgang, und einen Asterischen Cantaten Jahrgang, einen Erlebachischen, einen Liebholdischen nebst vielen andern Sachen. Dieser liebevolle Freund und Gönner, hat mir auch unterschiedene musikalische Tractate zuwege gebracht, und verschrieben, als: Prinzens satyrischen Componisten alle 3. Theile, dessen Musica historica, Stephani Sendschreiben, und noch andere zur Durchsicht, als Prætorii Syntagma musicum, Bendelers Organographia, und noch einige andere, welche mir so gleich nicht befallen.

Als der ihzige berühmte Organist Herr Hoffmann nach Breslau kam, wurde ich durch dessen Vermittelung mit dem damaligen Cantore Herrn Willisch bekannt, von welchem ich zwey Telemannische Concerten- und einen Garthoffischen, nebst etlichen Cantaten Jahrgängen abschrieb, daß ich also für iht noch 15. volle Jahrgänge besitze, ohne die andern Sachen, so daß ich aus diesen noch wohl zwey bis drey Jahrgänge zusammen bringen würde, der Fest- und Passionsoratorien nicht zu gedenken. Alle diese Sachen habe ich bloß meiner Musikschüler halben mir mit vieler Müh und Unkosten angeschaffet, damit diese in ihren Lehrjahren auch guter Meister Sachen zu sehen und zu hören bekommen; denn, wie ich schon oben gedacht, wäre ichs der Kirche wegen zu thun nicht verbunden, aber so hat mich die große Liebe zur Musik dazu bewegt. An musikalischen Schriften und Claviersachen habe ich auch keinen Mangel, und ich kann ohne Ruhm, doch mit Wahrheit sagen, daß wohl unter 50 meines gleichen kaum einer zu finden, bey dem eine solche Menge musikalischer Sachen, als bey mir anzutreffen, derowegen schrieb mir einmahl ein redlicher Freund: Wir beyde werden nach unserm Tode kein Geld, sondern nur Musikalien hinterlassen. Ich antwortete dagegen: mein werthester Freund redet recht, aber ich gestehe, daß mir manch musikalisches Werk, oder Stück um ein duzend Ducaten nicht feil, wenn ich es verlassen, und nicht mehr haben sollte,
und

und solte ich sie alle specificiren, die ich so hoch schätze, könnte ich wohl dem Reichsten Troß bieten. Ein Geldnarr wird hierüber lachen, das mag er thun; ich glaube dennoch, daß er nimmer ein solch Vergnügen an seinem Gelde haben kann, als ich an meinen Musikalien. Ich könnte meinen musikalischen Catalogum hersehen, wenn ich nicht befürchten dürfte, daß ich es aus Ruhmsucht thäte. Wer bey nur aus- und eingehet, wird wissen, daß ich die Wahrheit rede.

No. 1725. wurde ein neues Orgelwerck von 20. Stimmen, mit zwey Manualen und einem Pedal gebauet, welches ich auf Begehren der Obern disponiret, und dabey mit contrahiren half. Was ich dabey für Mühe, auch wohl Verdruß gehabt, lasse ich billig ungesaget. Aber dieses kann ich dem Orgelbauer Ignatz Menzel zum Ruhme nachsagen, daß er alles dem Contract gemäß, ja noch besser verfertigt, derowegen auch sein Sohn, der dieses Werck statt seines Vaters überlieferte, die ihm angebothene Recommendation ausschlug, mit dem Bedeuten: Mein Vater ist nicht gewohnet dergleichen anzunehmen, das Werck stehet da; kommt ein Künstler darauf zu spielen, so redet sie selbst. Was er damit gemeinet, ist leicht zu errathen. Er hat auch der Forderung wegen die Kirche nicht übersehen, so daß man mit ihm vollkommen zufrieden seyn können. Er entdeckte mir einige Vortheile, wenn an diesem Werck etwas wandelbar werden solte, wie dem Mangel zu hel-

helfen. Und ob es gleich nun schon über 29. Jahr stehet, hat sich dennoch kein Hauptfehler gefunden. Den kleinen Mängeln weiß ich selbst zu helfen, dafür ich auch jährlich eine Erkantlichkeit von der Kirche erhalte.

Oben habe ich erwehnet, daß hiesige Choradjuvanten lauter freywillige Personen sind, welche meist im bürgerlichen Stande leben, und weil diese zum Theil abstarben, theils auch von hier wegjogen, so geschah es, daß ich etliche Jahr nach einander nur wenigstimmige Sachen produciren konte. Die wenigen, die noch übrig, berathschlageten sich zwar untereinander, wie man die Kirchenmusik wieder in etwas empor bringen konte; aber sie merkten bald, daß ohne meine Beyrathung nichts ausgerichtet werden würde; derowegen ersuchten sie mich, ihnen meine Meynung hievon zu eröffnen. Ich schlug ihnen eine andere Person vor, deren Beyrathung mehr als die meinige zu dieser guten Meynung dienlich seyn würde. Mir wurde aber zur Antwort: sie hätten von dem, welchen ich ihnen vorgeschlagen, eine abschlägige Antwort erhalten, mit dem Bedeuten: es wäre nicht seines Thuns. Ich hätte vorhin schon aus Erfahrung gesehen, daß eine solche freywillige Unterziehung nicht lange dauret. Dennoch aber wurde das, was ich ihnen anrieth, beliebt, so daß No. 1734. nicht nur zwey Adelige Personen, die allhier wohnhaft sind, sondern auch zwey Doctores Medicinâ

cinä, nebst etlichen Kaufleuten und andern bürgerlichen Musikverständigen Personen, eine unter sich beliebte Societät, oder wie es etliche nenneten: ein Collegium musicum, der Kirchenmusik halber unter sich errichteten. Weil man aber so wohl Instrumente, als Musikalien dabey nöthig hatte, über dieses auch Mangel an einem Discantisten und Altisten war: so wurden 8. hierzu taugliche Knaben ausgelesen, und mit mir ein Accord errichtet, daß ich dieselben so wohl im Singen als auch auf unterschiedlichen Instrumenten unterweisen sollte. Dieses neu aufgerichtete Exercitium musicum hatte diesen Nutzen, daß man wiederum in der Kirche vielstimmige Concerten und starke Oratorien musiciren konnte. Aber dieses Glück dauerte nicht lange, denn es funden sich nach und nach solche Verhinderungen ein, die nicht wohl zu erwehnen sind, bis endlich 1741. der Krieg in Schlesien anging, welcher zum Verfall dieser Einrichtung vieles beygetragen. Ein Director dieses Collegii verstarb, der zweyte, als Director primarius, zog von hier. Man konnte fast keinen Knaben mehr finden, der Musik zu lernen Willens war, weil es ihnen von falschen Personen widerrathen wurde, deren Schuldigkeit dem Bedünken nach, es ehender gewesen, dieselben darzu anzuhalten. Man konnte sehr selten ein Exercitium halten wegen allerhand Verhinderungen, und also zerfiel diese Einrichtung der Kirchenmusik halber nach und nach, so wie sie angefangen hatte. Als der vor-

ihige

ihige Kreisinspector Herr Samuel Benedictus Töpffer hieher nach Nimbisch vociret wurde, so ließ er sich zwar angelegen seyn, das Exercitium musicum auf den alten Fuß wieder herzustellen; aber aller Mühe ungeachtet, war es nicht zu voriger Perfection zu bringen. Demnach ist nur noch ein kleiner Rest davon übrig, und dieser bemühet sich, daß die Musik in der Kirche doch nicht ganz aufhören möge. Man gestehet ihnen gerne zu, daß sie aus meinem musikalischen Vorrath alle Jahr einen Jahrgang auswahlen mögen, welcher ihnen beliebt. Da aber bey dieser Societät eigentlich kein Capital vorhanden, wo die, ob gleich wenige Unkosten herzunehmen, indem das Sonntägliche so genannte Recordiren kaum allemahl 2. Sgr. einbringeret; so ist leicht zu muthmassen, daß diese löbliche Anstalt von keiner Dauer seyn kann.

Ein hiesig Gestr. Magistrat hat schon 1735. erlaubet, auch darüber Recognition ertheilet, daß man bey Hochzeiten und Tauffen von den anwesenden Gästen zu den Unkosten des Collegii sammeln mag. Es ist aber alles, was gesammelt wird, fast nicht zureichend, und träget kaum die nothwendigen Unkosten aus, ohne, daß denen Adjuvanten (wie es wohl billig wäre) jährlich auf einen Trunk Bier könnte gereicht werden. Stürbe etwa einmahl ein vermögender Liebhaber der Musik, und vermachte ein Legat von etlichen hundert Thlr. zum Collegio musico, oder die Musikschüler dürften durch die ganze
Stadt

Stadt sammeln, wie es an vielen Orten Schlesiens Gebrauch ist, so wäre der Sache gerathen, sonst zweifle ich sehr. Solte jemand ein bessers Mittel wissen, dem will ich nicht widersprechen. Ich wünsche es!



VI.

Auszug eines Schreibens von unbekannter Hand (*) an den Verfasser der Beiträge aus Hamburg vom 12. Febr. 1756.

— — Meine Neugierde trieb mich bis an das äußerste Ende von Norwegen. Daselbst habe ich zu Thronhiem(**), welches die nördlichste Stadt dieses Königreichs ist, einen Mann kennen gelernt, der meine ganze Aufmerksamkeit verdiente. Dieser ist Herr Daniel Berlin, Vorsteher der Musik in bemeldter Stadt, und Organist der dortigen Hauptkirche. Er ist aus Memeln in Preußen gebürtig, von da er auf Befehl seines Vaters, der ebenfalls ein Musikus ist, 1730. seiner Kunst halber nach Copenhagen gereist, und im Jahr 1737. nach Thronhiem beruffen wor-

(*) Der Herr Concipient unterzeichnet sich Petrus Georgides Danus in seinem lateinisch geschriebnen Briefe.

(**) Inßgemein Drontheim.

564 VI. Auszug eines Schreibens

worden, wo er das erwähnte Amt mit vielem Ruhm bekleidet. • Er hat daselbst Anfangsgründe der Musik zum Gebrauch der Anfänger im Jahr 1744. und Claviersonaten in Augspurg 1751. herausgegeben. Unter verschiedenen mechanischen Werken, so wohl zur Natur- als Tonlehre, verdienet insonderheit seine Temperaturmaschine, welche er 1752. verfertigt hat, bemerkt zu werden. Da er sich vorgenommen, dieses vollkommene Monochord selbst zu beschreiben und bekannt zu machen, so will ich ihm mit meiner Beschreibung nicht zuvor kommen, sondern nur etwas weniges davon sagen. Es bestehet aus vier stählernen Saiten und eben so viel Tasten. Die Saiten sind mit sonderbarer Kunst gespannt, und nehmen auf das leichteste und geschwindeste alle Arten der Temperatur an. (Bermuthlich werden sie durch verborgene Räder angezogen.) Er glaubt, daß die aus fünf Linien bestehende Tonleiter in eine viel natürlichere könne verwandelt werden.

Auf dieses Monochord hat er das diatonische, das diatonisch-chromatische und diatonisch-enharmonische Geschlecht angebracht. Das diatonische Geschlecht setzet er aus 12. gleichen Intervallen zusammen, welche er im Heraufsteigen folgender massen benennet: 2 , $2^{\frac{11}{12}}$, $2^{\frac{10}{12}}$, $2^{\frac{9}{12}}$, $2^{\frac{8}{12}}$, $2^{\frac{7}{12}}$, $2^{\frac{6}{12}}$, $2^{\frac{5}{12}}$, $2^{\frac{4}{12}}$, $2^{\frac{3}{12}}$, $2^{\frac{2}{12}}$, $2^{\frac{1}{12}}$, 2° .

2°. (*) Das diatonisch chromatische Geschlecht drückt er durch 24 gleiche Intervallen aus, als 2, $2^{\frac{2}{24}}$, $2^{\frac{2}{24}}$, $2^{\frac{2}{24}}$, u. s. w. Das enharmonische Geschlecht aber bestehet aus 36. gleichen Intervallen, woben die Längen der Saiten sich also verhalten 2, $2^{\frac{3}{36}}$, $2^{\frac{4}{36}}$, $2^{\frac{5}{36}}$ u. s. f. (†)

Er hat ein Clavier, welches, wenn es nur einmal gut gestimmt ist, seine Stimmung so lange behält, als die Saiten dauern. Ferner hat er auch ein Clavier verfertigt, welches die Töne durch Ausstreichung einiger Räder angiebt, die man also so lange halten kann, als man will. Der Ton desselben kommt mit dem Ton der Ruie-Geige überein. Bey einem andern Clavier hat er eine Erfindung angebracht, da man durch

N n 2

einen

(*) Da diese 13. Zahlen die Längen von 13. gleich gespannten Saiten ausdrücken, so ist klar, daß dieses System nichts anders ist, als die so genannte gleich schwebende Temperatur; denn, wenn man anstatt der Zahlen 2, $2^{\frac{1}{12}}$ u. s. f. setzt 2000, $2000^{\frac{1}{12}}$, $2000^{\frac{10}{12}}$, u. s. f. so bekommt man die Sorgischen Zahlen für die gleichschwebende Temperatur.

(†) Es ist auch in diesen beyden Geschlechtern nichts neues noch ungemeines anzutreffen. Denn das chromatische Geschlecht des Herrn Berling ist nichts anders als die Sorgische gleichschwebende Temperatur, wo zwischen den zwey nächsten Tönen gerade in die Mitte noch einer kommt. In dem enharmonischen aber kommen noch 2 gleiche dazwischen.

566 VI. Auszug eines Schreibens

einen Fußtritt die Stärke und Schwäche (piano und forte) regieren kann. (†)

— Unter andern Büchern, die ich bey ihm fand, zeigte er mir auch die historisch-kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik 2c. in deren 1. Theile 7. Artikel 1. Band der Erfindung des Herrn von Mordenit in Ansehung der Flötraversiere gedacht wird. Da er mich fragte, was ich von der Möglichkeit derselben hielte, so läugnete ich zwar solche nicht schlechterdings; doch sagte ich ihm, daß es mir etwas unbegreiflich damit vorkäme. In dem Augenblicke nahm er die Flöte, und machte mir eine wirkliche Probe damit. Was mich hieben am meisten befremdete, war, daß ich bemerkte, daß, er mochte \bar{c} h b oder a, angeben, die Application oder Fingersezung allezeit einerley blieb. Herr Berlin offenbarte mir endlich das Geheimniß, und da mußten wir alle beyde herzlich lachen. Das Geheimniß bestehet darinnen, die tiefern Töne \bar{c} h b und a, vermittelst der menschlichen Stimme, ins Mundloch hinein zu singen. Unterdessen gehöret doch viele Uebung und Geschicklichkeit darzu 2c. 2c.

VII.

(†) Solche Fußtritte hat der hier bekannte und sehr geschickte Mechanicus Herr Solfeld, vor zwey Jahren an verschiedene Claviere mit sehr gutem Vortheil anagebracht. Indessen benimmt alles dieses nichts der Geschicklichkeit und den Verdiensten des Hn. Berlins. Zwey nachdenkende Künstler können leicht zu gleicher Zeit auf eben dieselbe Erfindung gerathen.

VII.

Die Churfürstl. Pfälzische Capell- und
Kammermusik zu Mannheim.
im Jahre 1756.

Intendant.

Herr Baron von Eberstein.

Capellmeister für die Kirche, Herr Carl Grus,
ein Italiäner.

Capellmeister für das Theater, Herr Ignaz
Holzbauer, aus Wien.

Concertmeister und Director der Instrumen-
tal-Kammermusik, Herr Johann Stamitz.

Concertmeister und Director der Instrumen-
tal-Kirchenmusik, Herr Alexander Toeschi,
ein Romaner.

Sängerinnen.

Madam. Rosa Bleckmann, gebohrne Gabrielin,
aus Bologna.

Madam. Dorothea Wendling, gebohrne Spur-
ni, aus Stutgard.

Madem. Francisca Schöpfer, aus Mannheim.

Sänger, vnd zwar Sopranisten.

Die Herren Lorenz Tonarelli, aus dem Roma-
nischen.

Philipp Saparosi, eben daher.

Contraltisten.

Die Herren Philipp Galetti, aus dem Toscanischen.

Joh. Bapt. Caraucci, aus dem Ro-
manischen.

568 VII. Die Churfürstl. Pfälz. Capell-

Tenoristen.

Die Herren Peter Sarselli, aus Bologna.
Pietro Carnoli, aus Parma.
Jacob Schöpfer, aus dem Tyrolischen.

Bassisten.

Die Herren Joseph Giardini, aus Bologna.
Franz Luz, aus dem Tyrolischen.

Erste Violinisten.

Nach (1) Herrn Etanik folgen

- 2) Die Herren Dominicus Basconi, ein Sicilianer.
- 3) Christian Cannabich, aus Mannheim.
- 4) Carl Joseph Zoeschi, " "
- 5) Johannes Zoeschi, " "
- 6) Janak Fränzel, " "
- 7) Franz Anton Wendling, aus dem Elß.
- 8) Jacob Friedel, ein Deutscher.
- 9) Jacob Grammer, aus Schlesien.
- 10) Johann Mischel, aus Mannheim.

Zweyte Violinisten.

- 1) Die Herren Franz Richter, aus Ungarn.
- 2) Nicol. Heroux, aus dem Elß.
- 3) Wilhelm Sepp, ein Deutscher.
- 4) Joh. Georg Danner, aus Mainz.
- 5) Wilhelm Schwarz, ein Deutscher.
- 6) Anton. Brunner, " "
- 7) Johann Meyer, " "
- 8) Georg Ritter, ein Böhm.
- 9) Joh. Matuska, aus Wien.

9) Wil-

und Cammermusik zu Mannheim. 569

10) Wilhelm Crammer, aus Mannheim.
Flötraversisten.

1) Die Herren Johann Baptist Wendling, aus
dem Elsaß.

2) Sartorius, aus Schwaben.
Oboisten.

1) Die Herren Johann Bleckmann, aus West-
phalen.

2) Alexander le Brün, aus Brüssel.
Violoncellisten.

1) Die Herren Innocent Danzi, aus Italien.

2) Anton Fily, aus Bayern.

Kupfervioloncellisten.

1) Die Herren Johann Fürst, ein Deutscher.

2) Wilhelm Friedel, ebenfalls.

Contrabassisten.

1) Die Herren Georg Nitschel, aus Böhmen.

2) Joh. Schäffer, ein Deutscher.

Sagottisten.

1) Die Herren Heinrich Ritter, ein Deutscher.

2) Anton. Straßer, " "

Braccisten.

1) Die Herren N. Göz, ein Deutscher.

2) Ferdinand Frenzel, " "

3) Johann Bohrer, " "

4) N. Lochner. " "

Waldhornisten.

1) Die Herren Joseph Ziwini, aus Böhmen.

2) Benzel Ziwini, " "

3) Jacob Ziwini, " "

4) Johann Matuska, " "

VIII. Vermischte Nachrichten. 571

so wie die deutsche Ausgabe, wovon diese die Uebersetzung ist, 62 Tabellen, und der 2te Theil enthält 60.

- 2) *Principes du Clavecin par Mr. Marpourg* 1756. gr. 4. Hiebey sind 20 Tabellen, und also zwey mehr als in der deutschen Ausgabe. Nach den drey deutschen Editionen von dieser Anleitung zum Clavier spielen, ist die gegenwärtige französische die vierte.

Berlin. In der Langischen Handlung sind folgende Sachen fertig geworden:

- 1) J. W. Marpurgs zweyter Theil des Handbuchs bey dem Generalbass und der Composition. Nebst IX. Kupfertabellen. 1756. groß 4.
- 2) Neue Oden und Lieder zum Singen bey dem Clavier von J. W. Marpurg. Von diesem Verfasser sind nur eigentlich etliche 20 Stück darinnen, und die übrigen sind von verschiedenen andern Berlinischen Musicis. Die sämtlichen Verfasser haben sich bemühet, in der eigentlichen Schreibart eines Chanson zu schreiben, und keine aus theatralischen Sachen geborgte Wendungen in ihre Ausarbeitungen zu bringen. Wegen des Tambourins, wozu die Worte folgendermassen anfangen: Eilt ihr Schäfer, eilt zum Tanze 2c. ist zu erinnern, daß das in der Mitte des andern Theils bey den Worten: weil man annoch Rosen bricht, vorkommende *da capo* oder *von vorne*, ganz falsch ist, und daß alle acht Zeilen dieses zweyten Theils ganz zu Ende gesungen werden müssen, ehe man wieder von vorne anfängt. Man beliebe also dieses erste *von vorne*, welches, ich weiß nicht, durch was für einen Zufall in den Druck eingeschlichen, und aus Uebereilung in der Correctur stehen geblieben ist, gänzlich durchzustreichen, und sich in Ansehung der Wiederholung nach der Ordnung der Verse im Text zu richten.

Leipzig. Hr. Joh. Gottl. Emanuel Breitkopf fänget nunmehr an, seine erfundne neue und sehr saubre Drucknoten, die jeden mittelmäßigen Stich übertreffen,

572 VIII. Vermischte Nachrichten.

treffen, und einem schönen Kupfer nichts nachgeben, zur Aufnahme der Musik anzuwenden. Nachdem er ein weitläufiges Werk, ein Meisterstück in zweyen Künsten, unter dem Titel: *Il trionfo della fedeltà*, welches ein dramatisches Schäferspiel ist, und so wohl der Dicht- als Tonkunst nach die Durchlauchte Ermelinde Thalia zur Verfasserin hat, glücklich zu Stande gebracht: so hat er dem Publico arigo unter andern Sachen in seinem Verlage geliefert:

- 1) *Recueil d'Airs à danser executés sur le théâtre du Roi à Dresde, accommodés pour le Clavecin 1756.* in groß Notenformat. Der geschickte Balletcomponist und Kammermusikus am Dresdenschen Hofe, Herr Johann Adam hat sich auf Anhalten einiger Freunde seiner zierlich angenehmen Muse, dahin bringen lassen, diese Sammlung zu veranstalten, und die Tänze für das Clavier zu bequemen. Der an diesem Hofe herrschende feine Geschmack und der Beyfall, der die Feder dieses gefälligen und in dem Character und Ausdrucke der höhern choraischen Compositionen glücklichen Setzers allezeit zu begleiten pflegt, ist Bürge genug für den innern Werth dieser Stücke, woran es der Herr Verleger an äußerer Pracht in Ansehung des Papiers und Abdrucks nicht hat ermangeln lassen.
- 2) *Berlinische Oden und Lieder 1756.* Papier, Format und Abdruck sind wie bey dem vorhergehenden Werke beschaffen. Der Name des Dichters und Componisten ist jeder Ode allezeit beygefüget worden. Da die Verfasser derselben ihr Augenmerk seyn lassen, hauptsächlich für die Stimme, und nicht für das Clavier, und nur ein Lied, nicht aber eine Operarie zu setzen: so geschichts daher, daß ein Liebhaber wenig Mühe haben wird, diese Lieder sogleich vom Blatte wegzusingen, und daß man keine weitläufige Auszierungen und Künstlehen, sondern einen leicht-

VIII. Vermischte Nachrichten. 573

leichten und dem Character der Poesie zukommenden Gesang darinnen finden wird.

Altona. Vierstimmig Choralbuch. worinnen alle Melodien des Schleswich-Holsteinischen Gesangbuchs enthalten sind. Componirt und mit Königl. allerhöchstem Privilegio exclusivo herausgegeben von Joh. Balth. Kein. Altona 1755. in Verlag des Verfassers, allwo es auch zu bekommen ist, 83 Seiten in länglicht 4. ohne Zuschrift, Vorbericht und Register. Der Herr Verfasser fand, daß die Gesänge der Lutherischen Kirche eine Art der Verbesserung in Ansehung der Composition bedurften. Da nun Se. Königl. Dänische Maj. unlängst ein neues Gesangbuch in den Schleswich-Holsteinischen Staaten einführen ließen, und Herr Kein bey diesem Vorfalle vermittelst eines allergnädigsten Freyheitsbriefs berechtigt ward, die Melodien dazu herauszugeben; so gieng seine Sorge dahin, nicht allein zu den Gesängen, die keine Melodie hatten, eine zu componiren, sondern insbesondrer verschiedene alte unschickliche Melodien theils zu verbessern, theils gänzlich zu verwerfen. Gegenwärtiges Choralbuch ist nun die Frucht seiner Bemühungen, und es ist kein Zweifel, daß ihm alle, dem Dienste der Kirche in Ansehung des Choralgesanges gewidmete Personen, für seinen rühmlichen und wohlgelungenen Fleiß allen ersinnlichen Dank haben werden. Der Hr. Verfasser hat die verlangte vierstimmige Harmonie zu seinen Liedern nun zwar nur durch bloße Ziefeln angezeigt, und sie nicht ordentlich vierstimmig in Noten ausgesetzt. Es sind die Fortschreitungen seiner Bässe und die darüber gesetzten Ziefeln aber so beschaffen, daß der geringste Anfänger im Generalbasse diese Lieder ohne viele Mühe, so gleich vierstimmig auszuführen im Stande ist. Die mit verschiedenen alten Melodien vorgenommene Veränderungen scheinen nicht allein mit Grunde geschehen zu seyn, sondern die neuen Melodien haben zugleich alle Kennzeichen eines erbaulichen

chen andächtigen Gesanges an sich. Wir wünschen dem Hn. Verfasser Glück zu dieser ersten öffentlichen, uns bekannten Probe seiner Geschicklichkeit. Der Stich ist von dem Hrn. Dingeling, sehr nett und sauber, und der Druck auf stark und schönes Papier.

Braunschweig und Hildesheim In der Schröderischen Sammlung alhier sind herausgekommen: Oden und Lieder mit Melodien, nebst einer Cantate: der Podagrast, von Friedr. Gottlob Fleischer. 1756. Die Componisten scheinen sich um die Wette zu beeifern, die artige Welt mit Oden zu beschenken, und unsern Nachbarn jenseit des Rheins hiersinnen nichts mehr nachgeben zu wollen. Gegenwärtige Sammlung gehört unter diejenigen, die sich bey derselben unjüretig so vielen Beyfall erwerben wird, als es in einer andern Gattung von galanten Compositionen, verschiedne wohlgesetzte und schmackhafte Claviersuiten des Herrn Verfassers gethan haben. Die Poesien sind alle von den größten Dichtern der Zeit, besonders von dem sinnreichen Herrn Zacharia.

Hamburg. Von des Hrn. Legationraths von Mattheson *plus ultra* ist das dritte Stück herausgekommen, von welcher lesenswürdigen gelehrten Schrift wir dem Leser im nächsten Stück mehrers sagen wollen.

Torgau. Kurze Entscheidung der Frage: Wie sollen die Präludia eines Organisten bey dem Gottesdienste beschaffen seyn? oder welches sind die Kennzeichen eines in seinen Amtsverrichtungen verständigen Organisten? von Johann Friedr. Wilh. Sonnenkalben, Organisten in Herzberg. Torgau gedruckt bey Johann Gottlieb Petersell 1756. 28 Seiten in 4. Der Herr Verfasser hat unjüretig Recht. wenn er mit den Vorspielen mancher Organisten nicht zufrieden ist. Ich weiß zwar, daß viele dieser Herren ihre Blöße überhaupt mit ihrem schwachen Gehalte bemänteln. Allein wie wenig sie mit dieser Entschuldigung fortz
fom

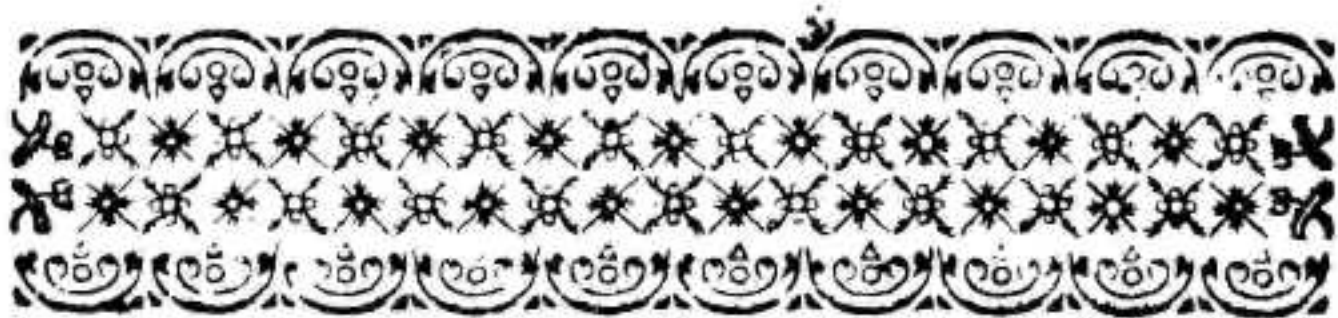
kommen können, ist daraus abzunehmen, weil es verschiedene sehr schwach besoldete und doch sehr geschickte und überlegte Organisten giebt. Mancher, wenn er auch aufs beste besoldet wäre, würde darum doch nicht mehr Fähigkeit und Urtheil erlangen. Wer nicht, auch ohne einen einträglichen Dienst, einen gesungensamen Trieb zu seiner Besserung besitzt, wird diesen Trieb durch den Dienst nicht bekommen. Er sollte ihn schon mit in den Dienst bringen. Indessen wäre es zu wünschen, daß ein vernünftiger und geschickter Organist auch allezeit seinen Verdiensten gemäß bezahlt würde. Wir kehren nach dieser kleinen Ausschweifung zur Schrift des Herrn Sonnenkalb zurück worinnen wir mit den löblichen Gesinnungen eines vernünftigen Mannes, die guten Einsichten eines braven Organisten gepaaret finden. Da die Schrift nur aus einigen Bogen besteht, und man solche in den Buchläden haben kann: so entübrigen wir uns, einen Auszug daraus zu machen, sondern wir wollen sie nur den Herren Organisten, die seiner Erinnerungen bedürfen, zur fleißigen Durchsicht empfehlen. So viel können wir den Leser versichern, daß der Herr Sonnenkalb seinen Gegenstand ganz wohl und gut bearbeitet hat. Ungeachtet derselbe annoch sehr jung ist, so wird man dennoch die vernünftigen Einsichten eines reifern Alters darinnen überall finden. Noch können wir nicht unangezeigt lassen, daß der Herr Verfasser mit seiner Geschicklichkeit in der Musik eine gute Literatur und Wissenschaft der lateinischen Sprache verbindet, ein Talent, welches man bey verschiedenen Musicis vergebens suchet. Er verspricht dem Publico mit ehestem eine andre und stärkere Ausarbeitung zu liefern.

Berlin. Den Herren Verlegern practischer musikalischen Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die saubre und accurat gestochne Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldtem Fugens

genwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Sebast. Bach, für einen billigen Preis aus der Hand zu verkaufen. Es belauft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht an einen Centner. Von dem inneru Werthe dieses Werks wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mogte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt seyn, daß es das vollkomme practische Fugenwerk ist und daß jeder Schüler der Kunst, mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Mairpurgische ist, nothwendig daraus lernen muß, eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniß der Fuge oft theuer genug bezahlen läßt, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Rthlr. das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr dreyßig Exemplare davon abgesetzt worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und, da mir meine Berrichtungen im Dienste Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläufige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen: so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich davon gänzlich loß zu sagen. Die Herren Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adressiren, und versichert seyn, daß ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläufigkeit und Umstände, die Tabellen überlassen werde, damit durch desselben weitläufigere Bekantschaften, zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde. Berlin den 14 Sept. 1756.

Carl Philipp Emanuel Bach.





Register

über die sechs Stücke
des zwenten Bandes.

	Seite.		Seite.
A.			
Ubsatz (musikalischer)	520	schen Untersuchung der Laute	65. seq.
Alten, vom Werth ihrer Noten	533	Baron, desselben zufällige Gedanken über allershand Musikal. Materien	124
Alten, deren Tonleiter	279. seq.	Berlin, Nachricht vom Operntheater daselbst	271
Alten, von deren theatralischen Vorstellungen	521	du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten	448
Amnot, Uebersetzer des Plutarch's Traktat von der Musik	45	Brelins, Erfindung ein Clavier zu verbessern	322
Antier, (Marie) Sängerin bey der Oper	422	du Bos, dessen Abhandlung von den theatralischen Vorstellungen der Alten	521
Arie, von deren Wiederholung	86	C.	
Ausführen (executiren), musikalische Stücke von von einer guten und schönen Melodie	101	Cantate, wo hat ihren Ursprung in Frankreich genommen	180
Ausübungsregeln	102. seq.	Capellmeister, von dessen Naturgaben überhaupt	128
B.			
Barons, (Ernst Gottlieb) Beytrag zur historisch-theoretisch- und prakti- III. Band 2. Stück.		N	

Register.

	Seite.		Seite.
128. in Ansehung des Verstandes und des Willens	129	— ward Capellmeister des Königs von Spanien, Philipp V. 240. verließ Spanien wieder	240
Charpentier, (Marc. Antoine,) Capellmeister bey der heil. Capelle zu Paris	242	— wurde vom Herzog von Lothringen zum Capellmeister gemacht	241
Colasse, (Pascal,) dessen Lebenslauf	235	— er gewinnet den Proceß, und seine Ehe wird für gültig erkläret	241
Componist, dessen Hauptzweck	97	— stirbt zu Lüneville	241
Concert, eins von drey Componisten gefertigtes kann nicht wahrhaftig schön seyn	223	Desprez, (Jozien) Capellmeister bey Ludwig dem Xlten König von Frankreich	317
Cyther der Angelsachsen	76	Descoteaux, ein berühmter Flötenspieler	204
D.		Desmarets, (Heinrich)	237
Daube, Gedanken über denselben Generalbaß in drey Accorden	325	componirte dem Coupillet zehn oder zwölf Jahr lang die Motetten	238
Declamation, der Griechen und Römer	198	Dresden, Königl. Capell- und Kammermusik dafelbst	475. seq.
Decorationen, müssen das Auge verführen	183	E.	
Dematus 419. Sängerin.		Einschnitt, (musikal.)	520
Desmarets, ward Capellmeister in Paris 240. heirathete insgeheim die Madem. de St. Gobert.	240	F.	
— wurde vom Vater verfolat	240	Fasch, (Carl) Königlich-er Kammermusikus	269
— flüchtete nach Brüssel	240	Fraguier, (des Abts) Untersuchung einer Stelle aus dem Plato, von der Musik	45
	240	Flöten, der Alten	224. seq.
			Frie-

Register.

Seite.		Seite.	
Friedland, ehemalige musikalische Gilde daselbst	1	de la Guerre, (Elisabeth Claude Jaquet) war wegen ihrer Composition und Flügelspielens sehr berühmt	242
Fugen, (in Singestücken) sind schwer zu machen	212	— Sie verheirathete sich an Marin de la Guerre Organisten zu Paris	242
G.		G.	
Galland, von dem Ursprünge und Gebrauche der Trompete bey den Alten	38	— hat verschiedene Motetten und Kirchenstücke gemacht	242
Gallot, spielt die Laute	83	H.	
Gedanken, (in der Melodie) die einer Veränderung bedürfen	99	Harmonie, (phrygische) hebt die Sicht	32
Gedanke, äußerliche Bewegung desselben	III	Harmonie, was die alten Griechen für welche gehabt haben	273
— innerliche Bewegung	II2	Harmonie, was man darunter versteht.	274
Gedanken, von der Musik	145	Harmonisten, die berühmtesten aus dem XVten Jahrhundert	318
Gelehrte und Künstler sind, andere zu unterrichten	162	— aus dem XVIIten Jahrhundert	320
Gemmeß, Gedanken von Daubens Generalbaß	542.464.325, 326 seq.	— aus dem XVIIIten Jahrhundert	321
Gesänge, der Alten	531	Hörner, des Büffels oder der Auerochsen werden wie Trompeten gebraucht	44
Gesang, (schöner) wird von einem Componisten am meisten verlangt	194	haben einen hellen Ton	45
Gilde, (ehemalige musikalische in Friedland	I	Hauptgedanke, muß nicht verändert werden	100

Register.

	Seite.		Seite.
J.			
Journet, (Francisca) Sän- gerinn	422	la Lande	539
K.			
Kirchenmusiken, die Unge- schicklichkeit in den Tex- ten	205. 206	Laute, erfunden vom Mer- curio	66
Künste, Schönheit derselben besteht im Natürlichen	160	Laute, wird von den Gal- liern nach Italien ge- bracht	72
Künstler, sollen sich beflis- sen dasjenige auszuzei- gen, was dem Volk lieb ist.	179	Laute, wird bey Kirchen- stücken gebraucht	81
		Laute, ist aus Italien nach Frankreich gebracht wor- den 119 hat 6 Linien in ihrem System 119. Ur- sache davon	119
		Lautentabulatur, Unmög- lichkeit sie abzuschaffen	120. 121. 122
L.			
de la Lande, (Michael Mi- chard) Obercapelmeister und Ritter vom St. Mi- chaelorden	251	Leier, geschickt zu vielerley Arten von Gesängen	59 seq.
— suchte als Violinist Dienste bey der Oper	252	Lulli	539
— wird Organist bey vier Kirchen in Paris	253	M.	
— wird vom König zum Claviermeister bey seinen beyden Princeßinnen Töchter ernennet	253	Manieren, unglückliche, be- schimpfen den Gesang	194
— wird Königl. Capellmei- ster	253	Marais, Marin, Königl. Kammermusicus, spielte die Kniegeige	237
— verlieret seine beyden Töchter, der König be- ehrt ihn mit den St. Mi- chaelorden	254	Maupin 419 Sängerin	
		Meibom, Professor, rühmt die Musik der Alten	127
		Melodie, Einheit derselben muß bey der Ausführung beobachtet werden	101
		Melodie, Michelmanns Tra- ttat davon	260
			Melo-

Register.

	Seite.		Seite.
Melodie, was man darunter versteht	274	Musik, Wirkung derselben	
Melodie, die beste	98	ben Unruhen des Gemüths	19
Manes, des Philosophen, Erfindung eines musikalischen Instruments	73.	— — der Griechen, diente dazu, die Furcht bey den Soldaten zu vertreiben	19
	74	— — ändert den Zustand des Körpers, in so fern er auf die Seele ankommt	
Metrum	522	19. Beyspiel hievon	20
Misenus, ein berühmter Trompeter des Hektors	40	— — erregt fanatische Entzückungen	21
Modulation der Alten	525	— — lindert die Wahnsinnigkeit	22
	seq.	— — Unterschied der alten und neuen	34
Monodische, Composition	264	— — vielstimmige	45
Montclair, Michael	249	— — ist unter den Malabaren gebräuchlich	75
— — nahm Diensten bey der Oper, führte den Gebrauch des Contraviolons ein	250	— — Schönheiten derselben müssen weder verborgen noch überhäuft seyn	163
Moreau 419. Sängerin		— — singende; ihr Vorzug	168
Mouret, Johann Joseph, Kammermusikus, Kapellmeister, und Director des Concertspirituel	247	— — soll uns frölich machen	190. 191
Mouret, seine widrigen Umstände machten ihn in seinen letzten Jahren ganz melancholisch,	248	Musik, sie muß würdige Sachen nachahmen	208
Musici, warum viele so sehr verachtet sind	151	— — der Alten	452. 273
	seq.	— — dreyerley Arten derselben	454
Musikalische Gilde in Friedland	1	— — von der rithmischen	521
Musik, Betrachtungen über die Alte und Neue	16	— — die Ehurf. Pfälzische	521

Register.

	Seite.		Seite.
sche Capell- und Kammermusik	567	Pergolese, verschiedene Urtheile über ihn	203. 204
N.			
Naturgaben, eines Capellmeisters	128	Pflichten, eines Capellmeisters	135 seq.
Noten der Alten, ihr Werth	533	Plautinus (Sänger) Künstling des Kaisers Severi	141
O.			
Obrecht, Jacobus	316	Poet, was er beobachten muß bey einer Oper	91
Ockenheim, (Johannes)	316	Polhodische, Composition	264
Opern, derselben Vertheidigung	84 seq.	Pracht der Oper	90
Oper, das prächtigste unter allen Spectakeln	182	Pythagoräer, ermuntern sich des Morgens durch die Musik	22
Oper, alle Theile derselben müssen sich dienen	183	Q.	
Oper (Berlinsche) Nachricht davon	271	Quiel, dessen Lebenslauf	547
Opern, verschiedene aufgeführte in Paris, von Anno 1645 bis 1754	230	R.	
Operbühnen, in Venedig, Nachrichten davon	425. seq.	Rameau, dessen Buch von der Harmonie	200. 201
Opern, zu Venedig	483. seq.	Recitativ, soll mit einem weiblichen Reim schließen	197
Organisten, sollen die Gemeine im Tone halten	210	Remond (de St. Marc) dessen Gedanken von der Oper	181
Paris, verschiedene daselbst aufgeführte Opern von 1645 bis 1754.	230	Rieds (Friedr. Wilhelm) Betrachtungen über die Veränderung der musikalischen Gedanken	95
Pelissier, Sängerin bey der Oper,	424	Riedt, desselben Tabellen	387
		Riepel, dessen Grundlegung zur Tonordnung	514
		Rythmus, musikalischer	521
		le No	

Register.

	Seite.			Seite.
le Rochois, (Marthe) be- rühmte französis. Sän- gerinn	414. seq.		T.	
		Tänze müssen mit der vor- handenen Materie über- bunden seyn.		90
S.		Tänze, sollen pantomimisch und bedeutend seyn		184
Saltation	534	Tarentel, Bisß derselben wird durch die Musik ge- hoben		29
Sängerinnen, (französische) Nachricht von einigen	414	Tragödie, ein guter Stoff dazu, schickt sich nicht allemaal zur Oper		182
Schale, dessen Lebenslauf	93	Theater (Berlinisches Op- ern)		271
Scenen, ahmen der Natur nach	87	Theobalde, wird Königli- cher franz. Musikus		236
— — müssen nicht mitten in dem Actus verändert werden	89	Theorbe, ist von der Laute unterschieden		122. 123.
— — Progression dersel- ben	89	wird nach Noten gespi- let		123
Simons (Enoch) Friederich desselben Beschreibung der musikalischen Gilde	1	Tonkünstler, wahrhaftig grosse, sollen den schö- nen Wissenschaften fleiß- sig obliegen		141
Singen, verkündigte die Festtage	146	— — sollen sich der Deut- lichkeit befleißigen		193
Soliman, (der grosse) liebt die Musik	133	Tonkunst drückt die Em- pfindungen aus		214
le Sueur, Capellmeister zu Rouen	238	Tonleiter, der Alten		279 seq.
— — führte eine Motete von seiner Arbeit zu Pa- ris auf 238. mußte aber wieder nach Rouen zu- rück kehren	239	Tonleitern der Alten und der Neuern		290
Symphonie, bedeutete bei den Alten so viel als Me- lodie, 55. fernere Bedeu- tungen,	56	Tonordnung von Kiepel		514
		Töne, Ordnung darin, die man natürlich nennet		279
		Töne,		

Register.

	Seite,		Seite.
Töne, bewegliche, un- bewegliche	289	U.	
Trompete, von derselben Ursprunge und Gebrau- che	38	Unterscheid, der alten und neuen Musik	34
— — dreyerley Arten der- selben bey den Römern	40	Untersuchung, des Abts Fraguer, einer Stelle aus dem Plato von der Musik	45
— — Gebrauch derselben im Kriege 41. Bey den Leichengeprängen	42	Venedig, Opern daselbst	483
— — Trompeten mit Flö- ten vermischt, bey den Leichenbegängnissen der Grossen und Könige	43	Veränderer, Unterschied ei- nes guten und schlechten	117
— — (krumme, wird ge- braucht wenn die Römi- schen Feldherrn zum Kriegsheer kamen und die Soldaten anredeten	44	Veränderung, wie sie müs- se beschaffen seyn 113sq.	117
Trompete, (gerade) dient zum Zeichen des Angriffs und der Zurückhaltung im Kriege	44	Vertheidigung der Opern	84
		Verwechslungskunst	518. 519
		Viertheilstöne, enharmo- sche	289
		Viole de Pardon	71
		Vocalmusik, der Alten	528
		Vorrechte, der schallenden Musik	172. 173. 174
		Vorrechte, der singenden Musik	175. 176. 177 178

