

Historisch = Kritische

# Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

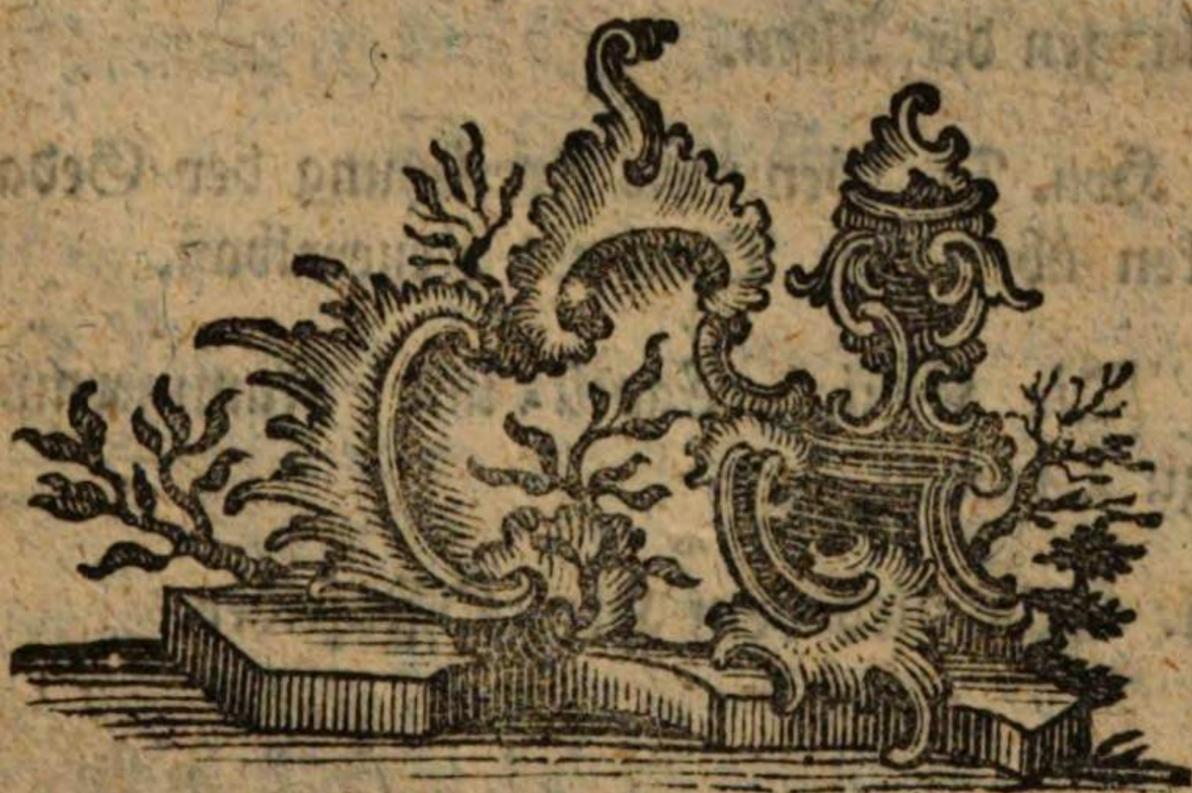
Friedrich Wilhelm Marpurg.

---

II. Band.

---

Fünftes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1756.

# Inhalt

des

## fünften Stück.

---

- I. Hrn. Niedts 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.

**I**ch 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-  
tisch-

5. Stück. II. Band. B b tisch

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 verschiedenen Tonkünstlern bedenklich vorkommen wird, schließe ich daher, weil einigen derselben mein Intervallensystem so zwey = deutig 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.

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 theile 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 zweytens, 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 Tabelle

Alle verschiedenen dreystimmigen Grundaccorde, die in der einzelnen diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter von C enthalten sind.

<b>1 Art.</b>	Dreymahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	fes des his	—	1 mahl.
<b>2 Art.</b>	Dreymahl verkleinerte Quinte. Einmahl verkleinerte Terz. Grundton.	fes d his	—	1 mahl.
<b>3 Art.</b>	Dreymahl verkleinerte Quinte. Kleine Terz. Grundton.	fes dis his	—	1 mahl.
<b>4 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Quinte. Zweymahl verkleinerte Terz. Grundton.	es b f as ces ges des fes ais eis his dis		4 mahl.
<b>5 Art.</b>	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 eis	—	8 mahl.
<b>6 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Quinte. 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 eis	—	8 mahl.
<b>7 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	ces ges des fes ais eis his dis fis cis gis h		4 mahl.

# 392 I. Herrn Riedts Tabellen

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 c es

Grundton I e eis gis d dis h his fis a ais cis 11 mahl.

10 Art. Einmahl verkleinerte Quinte,  
 Kleine Terz,  
 Grundton.

Grundton I 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 cis e eis g gis b h his d dis 15 mahl

11 Art. Einmahl verkleinerte Quinte,  
 Grosse Terz,  
 Grundton.

Grundton I 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.**  
 Zwenmahl vergrösserte Terz.  
 Grundton.  
 ces ges des  
 ais eis his  
 fes ces ges 3 mahl.
- 19 Art. Einmahl vergrösserte Quinte.**  
 Einmahl verkleinerte Terz.  
 Grundton.  
 eis his ais  
 ces ges fes  
 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.**

# 394 I. Herrn Niedts Tabellen

- 22 Art. Einmahl vergrößerte Quinte.  
 Einmahl vergrößerte Terz.  
 Grundton.  
 c cis e g gis h d dis fis a  
 a ais cis e 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.  
 e 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 20.  
 Tonleiter vorkommen, und deswegen am mehre-  
 sten müssen gebraucht werden.

Die Arten.	15.	16	—	—	kommen vor	17 mahl.
1	10	—	—	—	15	15
2	21	—	—	—	13	13

Die

Die Arten.	9.	11	—	—	kommen vor	II mahl.		
≠	14.	17.	20.	22.	≠	10		
≠	5.	6	—	—	≠	8		
≠	25.	26	—	—	≠	6		
≠	4.	7.	8.	12	≠	4		
≠	13.	18.	19.	23.	24.	27.	≠	3
≠	1.	2.	3.	—	≠	1		

## Zwente Tabelle

Aller verschiedenen vierstimmigen Grundaccorde, die in der einzelnen diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter von C enthalten sind.

<b>1 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Zweymahl verkleinerte Terz.	des					
	Grundton	his	—				1 mahl.
<b>2 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Einnahl verkleinerte Terz.	d					
	Grundton	his	—				1 mahl.
<b>3 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Septime.	as					
	Dreymahl verkleinerte Quinte.	fes					
	Kleine Terz.	dis					
	Grundton.	his					1 mahl.
<b>4 Art.</b>	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.
<b>5 Art.</b>	Zweymahl verkleinerte Septime.						
	Zweymahl verkleinerte Quinte.						
	Einnahl verkleinerte Terz.						
	Grundton.	ges	des	fes	as	ces	
		es	b	des	f	as	
		e	g	b	d	f	
		ais	eis	gis	his	dis	— — 5 mahl.

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.  
 Einmahl 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.  
 Einmahl verkleinerte Quinte.  
 Einmahl 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.  
 Einmahl 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.  
 Einmahl 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. ges des ces  
 Vollkommene Quinte. eis his ais  
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges fes  
 Grundton. ais eis dis 3 mahl.
- 13 Art. Zweymahl verkleinerte Septime. ges des fes ces  
 Vollkommene Quinte. eis his dis ais  
 Einmahl verkleinerte Terz. c g b f  
 Grundton. ais eis gis dis 4 mahl.
- 14 Art. Zweymahl verkleinerte Septime. ges des fes ces  
 Vollkommene Quinte. eis his dis ais  
 Kleine Terz. cis gis h fis  
 Grundton. ais eis gis dis 4 mahl.
- 15 Art. Zweymahl verkleinerte Septime. fes  
 Vollkommene Quinte. dis  
 Große Terz. his  
 Grundton. gis — 1 mahl.
- 16 Art. Einmahl verkleinerte Septime. a  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Zweymahl verkleinerte Terz. des  
 Grundton. his — 1 mahl.
- 17 Art. Einmahl verkleinerte Septime. a  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Einmahl verkleinerte Terz. d  
 Grundton. his — 1 mahl.
- 18 Art. Einmahl verkleinerte Septime. a  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Kleine Terz. dis  
 Grundton. his — 1 mahl.
- 19 Art. Einmahl verkleinerte Septime. g d a c  
 Zweymahl verkleinerte Quinte. es b f as  
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges des fes  
 Grundton. ais eis his dis 1 mahl.
- 20 Art.

20 Art. Einmahl verkleinerte Septime.  
 Zwenmahl 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.  
 Zwenmahl 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.  
 Zwenmahl 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.  
 Zwenmahl verkleinerte Terz.  
 Grundton.

g	d	a	c
c	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.

Einmahl verkleinerte Quinte.

Einmahl vergrösserte Terz.

Grundton.

fes												
des												
his												
g												1 mahl.

28 Art. Einmahl verkleinerte Septime.

Vollkommene Quinte.

Zweymahl verkleinerte Terz.

Grundton.

g	d	c										
eis	his	ais										
ces	ges	fes										
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 e  
 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.  
 Vollkommene Quinte.  
 Einmahl vergrösserte Terz.  
 Grundton.  
 fes  
 d  
 his  
 g 1 mahl.
- 33 Art. Einmahl verkleinerte Septime.  
 Einmahl vergrösserte Quinte.  
 Einmahl verkleinerte Terz.  
 Grundton.  
 ges des ces  
 eis his ais  
 ces ges fes  
 a e d 3 mahl.
- 34 Art. Einmahl verkleinerte Septime.  
 Einmahl vergrösserte Quinte.  
 Kleine Terz.  
 Grundton.  
 ges des fes ces  
 cis his dis ais  
 c g b f  
 a e g d 4 mahl.
- 35 Art. Einmahl vergrösserte Septime.  
 Einmahl vergrösserte Quinte.  
 Grosse Terz.  
 Grundton.  
 ges des fes ces  
 eis his dis ais  
 cis gis h fis  
 a e g d 4 mahl.
- 36 Art. Einmahl verkleinerte Septime.  
 Einmahl vergrösserte Quinte.  
 Einmahl vergrösserte Terz.  
 Grundton.  
 fes  
 dis  
 his  
 g 1 mahl.
- 37 Art.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 401

37 Art. Kleine Septime. ais  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Zweymahl verkleinerte Terz. des  
 Grundton. his — 1 mahl.

38 Art. Kleine Septime. ais  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Einmahl verkleinerte Terz. d  
 Grundton. his — 1 mahl.

39 Art. Kleine Septime. ais  
 Drey-mahl verkleinerte Quinte. fes  
 Kleine Terz. dis  
 Grundton. his 1 mahl.

40 Art. Kleine Septime. gis dis ais cis  
 Zweymahl verkleinerte Quinte. es b f as  
 Zweymahl verkleinerte Terz. ces ges des f  
 Grundton. ais eis his dis 4 mahl.

41 Art. Kleine Septime.  
 Zweymahl verkleinerte Quinte.  
 Einmahl verkleinerte Terz.  
 Grundton.  
 e h a gis dis fis ais cis  
 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 cis  
 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. e h a fis  
 Zweymahl verkleinerte Quinte. ces ges fes des  
 Grosse Terz. ais eis dis his  
 Grundton. fis cis h gis 4 mahl.

44 Art.

- 44 Art. Kleine Septime.                    ais gis dis cis  
 Einmahl verkleinerte Quinte.    fis c 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  
 d des 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 c 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.

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  
 b 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 b 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.

über alle 3. und 4. stimmige Accorde. 405

- |   |  |
|---|--|
| 60 Art. Kleine Septime.<br>Zweymahl vergrößerte Quinte.<br>Kleine Terz.<br>Grundton.                | ges des ces<br>eis his ais<br>ces ges fes<br>as es des 3 mahl.                               |
| 61 Art. Kleine Septime.<br>Zweymahl vergrößerte Quinte.<br>Grosse Terz.<br>Grundton.                | ges fes des c<br>eis dis his ais<br>c b g f<br>as ges es des 4 mahl.                         |
| 62 Art. Kleine Septime.<br>Zweymahl vergrößerte Quinte.<br>Einmahl vergrößerte Terz.<br>Grundton.   | ges fes des ces<br>eis dis his ais<br>cis h gis fis<br>as ges es des 4 mal                   |
| 63 Art. Kleine Septime.<br>Zweymahl vergrößerte Quinte.<br>Zweymahl vergrößerte Terz.<br>Grundton.  | fes<br>dis<br>his<br>ges 1 mahl.   |
| 64 Art. Grosse Septime.<br>Zweymahl verkleinerte Quinte.<br>Einmahl verkleinerte Terz.<br>Grundton. | ais eis h<br>fes ces ges<br>des as es<br>h fis cis 3 mahl.                                   |
| 65 Art. Grosse Septime.<br>Zweymahl verkleinerte Quinte.<br>Kleine Terz.<br>Grundton.               | ais eis his<br>fes ces ges<br>d a e<br>h fis cis 3 mahl.                                     |
| 66 Art. Grosse Septime.<br>Zweymahl verkleinerte Quinte.<br>Grosse Terz.<br>Grundton.               | ais eis his<br>fes ces ges<br>dis ais eis<br>h fis cis 3 mahl.                               |
| 67 Art. Grosse Septime.<br>Einmal verkleinerte Quinte.<br>Einmahl verkleinerte Terz.<br>Grundton.   | ais gis eis dis cis his<br>f es c b as g<br>des ces as ges fes es<br>h a fis e d cis 6 mahl. |
|   | Ec a 68 Art.   |

68 Art. Grosse Septime.

Einmahl 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.

Einmahl 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.

Einmahl verkleinerte Quinte.

Einmahl vergrösserte Terz.

Grundton.

a	fis	e	h	
fes	des	ces	ges	
dis	his	ais	eis	
b	g	f	e	4 mahl.

71 Art. Grosse Septime.

Vollkommene Quinte.

Einmahl 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 cis c 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.  
Einmahl 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.  
Einmahl vergrösserte Quinte.  
Einmahl vergrösserte Terz.  
Grundton.

b a g fis f e es d c 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. f es b  
Einmahl vergrösserte Quinte. d c g  
Zweymahl vergrösserte Terz. his ais eis  
Grundton. ges fes ces 3 mahl.

81 Art. Grosse Septime. g d c  
Zweymahl verkleinerte Quinte. eis his ais  
Kleine Terz. ces ges fes  
Grundton. 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	
cis	h	a	gis	fis	e	
as	ges	fes	es	des	ces	— 6 mahl.

84 Art. Grosse Septime.  
 Zweymahl vergrösserte Quinte.  
 Zweymahl vergrösserte Terz.  
 Grundton.

	f	es	b	
	dis	cis	gis	
	his	ais	eis	
	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	
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	
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	
f	e	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.

Cc 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.  
 Zwenmahl 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	c	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. h fis e  
 Einmahl vergrößerte Quinte. g d c  
 Zweymahl vergrößerte Terz. eis his ais  
 Grundton. ces ges fes 3 mahl.
- 96 Art. Einmahl vergrößerte Septime. gis dis cis  
 Zweymahl vergrößerte Quinte. eis his ais  
 Kleine Terz. ces ges fes  
 Grundton. 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. h fis e  
 Zweymahl vergrößerte Quinte. gis dis cis  
 Zweymahl vergrößerte Terz. eis his ais  
 Grundton. 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. Einmahl 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. Einmahl vergrößerte Quinte. Grosse Terz. Grundton.	his eis g c es as ces fes	2 mahl.
104 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Einmahl vergrößerte Quinte. Einmahl vergrößerte Terz. Grundton.	his eis g c e a ces fes	2 mahl.
105 Art.	Zweymahl vergrößerte Septime. Einmahl 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. Einmahl 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.

Ver=

## Verzeichniß

woraus zu ersehen, welche Arten am öftersten in der 2c. Tonleiter vorkommen, und deswegen am mehresten 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.

**M**adm. 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 vollkommnes 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, ausser 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 Gebahrden; 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 ofers 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 *Arme* 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 zwoyten Aufzuges aus eben derselben Oper gesehet, 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 bey einem vor Freu-  
„de und Bewunderung 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 anfiengen: 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 Landguthe, welches sie zur Certrouville an der Seine vier Meilen von Paris besaß, ruhig und vergnügt hinzubringen. Verschiedene grosse Tonmeister, Schauspieler und Schauspielerinnen aus der Oper, machten ihr, wenn sie zu Paris war, die Aufwartung, und schätzten 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 nüzlich 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 ununeigennüßigste 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 Königlichen 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 Ma-  
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 deguisement

Je trouve à mon Iris une grace nouvelle.

Fut-il, depuis qu'on aime, un plus heureux  
Amant?

Je

Je goute chaque jour dans un amour fidèle  
Tous les plaisirs du changement.

auf deutsch.

„Ich bediene, der Liebe sey Dank, eine liebens-  
„würdige Freundin, welche unter hundert verschie-  
„denen 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 die-  
„ser neuen Verkleidung finde ich neue Reize bey  
„meiner Iris. Kann, seit man liebet, ein Lieb-  
„haber glücklicher seyn? Jeden Tag schmecke ich in  
„der getreuesten Liebe alle Ergozlichkeiten der Ver-  
„Änderung.

(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 vornehm-  
sten Rollen. Die Moreau begab sich im Jahre  
1708. ebenfalls von der Oper weg, und heyrathete  
5. Stück. II. Band. Dd den

den Herrn de Villiers, einen Königl. Hofofficier. Von der Desmairins hat man verschiedene seltsame Anekdoten, z. E.

Daß sie von einem so närrischen Hochmuth gewesen ist, daß, wenn sie in der Oper die Rolle einer Königin oder Kaiserin vorge-  
stellet hat, sie öfters in ihrem Königlichen Schmucke nach Hause gefahren ist, und sich daselbst bey der Abendmahlzeit von ihren Leuten, als eine Prinzessin, kniend bedienen lassen;

Daß sie einem artigen jungen Frauenzim-  
mer, das man schöner als sie fand, eine Flasche Scheidewasser ins Gesicht giessen lassen;

Daß sie den Francine, der Operdirector war, und ihr nicht eine Rolle nach ihrem Kopfe geben wollte, hat wollen umbringen lassen;

Daß sie die Rochois, Moreau, und andere Sängerringen aus Eifersucht mit Gift hinopfern wollen; daß der Gift aber nicht wohl zubereitet gewesen, und jene annoch so glücklich gewesen, davon zu kommen;

Daß sie dem Erzbischof von Paris, weil er sie der Madame de \* \* \* zu Gefallen verlassen hatte, ein feines Gift beybringen lassen, wovon derselbe auf seinem Lustschlosse zu Conflens schleunig gestorben;

Daß sie sechs Cavaliere von den Königlichen Mousquetairs, und zwey und vierzig von der Leibgarde, kurz vor einem Feldzuge dahin

dahin gebracht, ihre und ihrer Bedienten Pferde zu verkaufen, um ihr die genoßne Gunst zu bezahlen. u. s. w.

Das wunderlichste, das man von der Desmatins erzählet, ist, daß, weil sie etwas fleischigt und unterseht war, es ihr eines Tages einkam, hier- über verdrießlich zu werden. Sie fieng von Stunde an, keine nahrhafte Speisen mehr zu sich zu nehmen, und ihre Portion im Essen und Trinken zu verringern. Es that dieses zwar einige Wirkung. Doch gieng es lange nicht so geschwinde damit, als sie geglaubt hatte. Sie nahm sich also vor, alle Morgen zwey Gläser Eßig auszutrinken, und hielt dieses für hinlänglich, zu ihrem Zwecke zu kommen, und dünner zu werden.

Aber dieses letztere Mittel diente zu weiter nichts, als daß es ihre Brust verdarb, und ihre Stimme schwächte. Sie nahm also ihre Zuflucht zu einem andern Mittel, welches in der That seine Wirkung that, aber nicht so, wie man es sich vorstellte. Sie hatte gehört, daß ein in ihrer Nachbarschaft wohnender Schlächter, der sich vor seiner außerordentlichen Dicke fast nicht mehr bewegen können, sich den Bauch fnen, und vierzehn bis funfzehn Pfund Fett herausnehmen lassen. Die Desmatins bekam Lust, einen ähnlichen Versuch an ihrem Leibe zu machen, und ließ sich von einem der geschicktesten Wundärzte zu Paris acht bis 10 Pfund Fett herausschneiden. Aber das Unglück wollte, daß es ihr mit diesem Versuche nicht gelang, in-

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. Rochois, 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 dieselbe 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 öfters Proben ihrer Gnade besonders erwiesen, und ihr die kostbarsten Geschenke gemacht.

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 überreichte sie ihm an dem Balcon beym Theater, wo er war, einen Lorbeerkranz. Den Morgen darauf schickte ihr der Marschall eine guldne 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 Mesz, 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 Mesz 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 Iyrischen Bühne gemachet; 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 Sängerrinnen 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 rappresentati. 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 ans 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 Verfaffer hat ohne Zweifel Recht, wenn er hierdurch fo viel fagen will, daß es noch nicht (vom Jahre 1637. bis zu 1730.) ein Jahrhundert ift, feit die öffentliche Singbühne dafelbften blühet, und feit in ununterbrochener Ordnung Jahr aus Jahr ein, Opern gefpielet werden. Denn fonft ift gewiß, daß im Jahre 1485. folgende Scherzoper: *La verità raminga, il disganno l'inganno d'Amore*, in Benedig gefpielet worden ift. Eine Scherzoper aber ift auch eine Oper. Den Anlaß dazu hatten die Venetianer von den Römern genommen, welche einige Jahre vorhero, nemlich 1480. unter der Regierung Pabfts Sixtus des IV. durch Veranstaltung des Sulpitio, ein geiftliches dramatisches Stück von der Bekehrung Pauli, hatten prächtig aufführen laffen.

Auffer der eben gedachten Scherzoper ift, wie der Verfaffer in der Folge des Werks felbften 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 Françippani, musikalifch aufgeföhret worden. Ja fieben Jahre vor der ordentlichen Errichtung der Operbühne in Benedig, nemlich 1630. wurde dafelbft die Vermählung des Lorenzo Giuftiniano di St. Moife mit einer Tochter des Girolamo Mocenigo, durch das Singspiel des Julius Strozzi: *La Proferpina rapita*, compoirt von Claudio Monteverde, vermuthlich im  
Braut-

Brauthause, aufs prächtigste gefeyert. Das Sing-  
spiel war also in Benedig keine neue Sache. Durch  
den Druck war die vom Orazio Vecchi in Mu-  
sic gesezte Comödie *L'Amfi parnasso* bereits im Jah-  
re 1597. ebenfalls daselbst bekant geworden. Der  
einzige, fährt der Verfasser in der Vorrede fort,  
der sich noch etwas um das Theater in Benedig  
verdient gemacht, und Nachrichten davon gesamin-  
let, 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 Nachrich-  
ten fänden sich nicht allein verschiedene Fehler, son-  
dern sie wären auch öfters mangelhaft. Er habe  
sich zu dem Ende entschlossen, selbst die Hand ans  
Werk zu legen, und lieferte also hiemit dem Publi-  
co eine richtigere und vollständigere Nachricht von  
den venetianischen Bühnen, als man zeithero da-  
von gehabt.

Ehe wir das Verzeichniß der Opern in Bene-  
dig dem Leser vorlegen, wollen wir annoch die vie-  
len 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. vorge-

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 vorher eine öffentliche Oper gegeben hatte, dazu Gelegenheit gegeben habe. Der Verfasser aber glaubt das Gegentheil, und hält dafür, daß, nachdem schon vorher 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 vorher zu Comödien 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 Reitschule 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. Salvatore, insgemein St. Lucas genannt. Dasselbe ist eines der ältesten, und ist erst im Jahre 1661. eine Oper, nemlich *la Passife*, 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 vorgestellt 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 vorgestellet wurde, war *Ermelinda*. Es gieng dasselbe im Jahre 1699. ein.

XIII. Das Theater zu St. Santino. 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 erzehlten Theater nicht die Derter 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 Livoli 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 beliefen 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 zueignen.

— *Le Nozze di Teti e di Peleo*. Die Poesie ist von Drazio Persiani und die Musik von Francesco Cavalli aus Benedig und Capellmeister bey der Marcuskirche daselbst. Der Herr Capellmeister Scheibe, der von diesem Tonkünstler eine gewisse Oper in Original besizet, spricht von ihm: „Daß er nach

„damahligen Zeiten unvergleichlich gewesen.  
 „Seine Recitative überträfen alles, was er  
 „jemahls in dieser Art von allen Italiänern  
 „gesehen habe. Er sey kühn, neu, ausdrü-  
 „ckend, und folge dem Character aufs ge-  
 „naueste. Er scheine der erste zu seyn, der  
 „sich zum Ausdrücken gewisser Leidenschaften  
 „der Verwechslung des Klanggeschlechts be-  
 „dient habe. Zu der Zeit mußten auch die  
 „Italiäner mehrere Veränderung von Sin-  
 „gestimmen, als iho, 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 Bendramin  
 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 Flo-  
 renz, der ein vortreflicher Musicus seiner  
 Zeit war, hat man schon zum Anfange die-  
 ses Jahrhunderts, nemlich 1600. zu Flo-  
 renz etliche Opern aufgeföhret, als *Gl'Amori*  
*di Apollo e di Circe*, und *l'Euridice*, zu  
 welcher letztern aber Peri die Musik gemacht.  
 Es wurden diese Stücke bey Gelegenheit des  
 Bey-

Belagers 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 Cardinale 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 Vincenzo Molfi und die Composition von Saccati.

— *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. Melosio 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. Ve.

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'Ormindo*. 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 Baddaro, 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 Molfi 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 erstenmahle im Jahre 1640. gespielt worden.

— *La Deidamia.* Man sehe 1644. zurück.

1648. *La Semiramide in India.* Von Bisaccioni, die Musik von Sacrati.

— *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 Texte 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 bleibt aus dem Verzeichnisse der  
Quern

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 Statura 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 Aug. 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 Milcetti,  
componirt von D. Pietro Mollinari.

1661. *Gl'Amori infruttuosi di Pirro.* Von Aure-  
li, 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 Zwa-  
nowich, componirt von Ziani.

1664. *La Rosilena.* Von Aureli und componirt  
von Rovettino.

— *La Barbarie del Caso.* Von Domenico Gi-  
berti, und die Composition von Mollinari.

— *L'Achille in Sciro.* Vom Marchese Zppol.

440 III. Le glorie della Poesia &c.

Ventivoglio und die Musik von D. Gio. Legrenzi.

1664. *Scipione Affricano*. 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 Caduta 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 Zppol. Benti-  
voglio 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 Syracusa.* Von Noris 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 Rodoto, 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 Noris, 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 ravnivato*. 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. *Astiage.* 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.

nebst dem Verz. der Opern in Ven. 445

1678. *Scipione Africano*. Von Minato, die Musik von Cavalli und Viviani. Man sehe das Jahr 1664. zurück.
- *Anacreonte Tiranno*. Von Buffani, 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 Termidonte*. Von Buffani, 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 Sajon.
  - *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 Chisiot della Mancia*. Von Morosini, die Musik von Sajon.
- *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 Moris, die Musik von Partenio.
- *La Flora*. Von Novello 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 Minato, 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 Diego.

Ende des zweyten Hunderts.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.

Du Bos,

von den

# theatralischen Vorstellungen der Alten.

(nach der Uebersetzung des Hrn. M. Lessing.)

## Eingang.

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 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 verstehet. 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 ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΝ ΦΩΝΑΙΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΕΩΣ.

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 zukommt, in den Auslegungen, welche Meibom, Brosard, 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, bey Ausführung verschiedener Scenen, die theatralische Declamation, zwischen zwey Schauspieler theilen 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 unterworffen 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 hohlen. 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 bey den 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, vtriusque 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

F f 2

dici-

(\*) 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 nehmlich, 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 minor*; 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 dorischen 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, Poesis; Enuntiatiui, Organicum, Odicum, Hypocriticum. (\*)

In Ansehung 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 Ansehung 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 Ansehung 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 Komedianen 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 *Opznois* und die Römer *Saltatio*.

**Porphyrus**, welcher ohngefähr zweyhundert Jahr nach dem Aristides Quintilianus lebte, und uns einen Commentar über des Ptolemäus drey Bücher *ἀρμονικῶν* 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 Porphyrius 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 Porphyrius 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 Rithmopöie 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 Porphyrius 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 schliesse also, daß der Unterschied, welcher sich unter der Zahl der musikalischen Künste, so wie sie Aristides Quintilianus angiebt, 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 Rhythmi in derselben zu zeigen. (\*\*). *Nec citra Musicam Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rithmis metriqsue 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 Musc. 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 unverständlich seyn, und  
 „sagen wollte, 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.., Poe-  
 tas certe legendas futuro Oratori concefferint.  
 Num hi sine Musica? At si quis tam caecus ani-  
 mi est vt de aliis dubitet, illos certe qui carmi-  
 na ad lyram composuerunt &c. (\*). Diese  
 Stelle wird noch weit deutlicher erscheinen, wenn  
 man das wird gelesen haben, was ich vom carmi-  
 ne und von der notirten Declamation der zur Mu-  
 sik bestimmten Verse sagen werde.

Mit einem Worte, alle Schriften der Alten be-  
 zeugen 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 Ausenzie-  
 hung betrachtet, so wie wir heut zu Tage diejeni-  
 gen, 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.

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 Rhythmodie nehmlich, die Melopöie, 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 Melopöie 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

„im Hinaufsteigen.

8	6	6	7	6	6	5
5	4	6	5	5 6	4	5 3
3	3	3	3	3 4	3	3
C	D	E	F	G	A	H C

„im Herabsteigen.

	6	6	6	6	7 6	8	6
5	4	6	4	4	4 6	5 4	5 5
3	2	3	3	2	3 3	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 Sextquintenaccord über F weglassen, und dafür die Octave der Basnote 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.

## 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  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  über A

in eine Terz verwandelt. Nun wird ohne Zweifel

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  über H alles regelmäßig auflösen. Die vorher-

gegangene Dissonanz c geht in der That eine Stufe unter sich, das ist in die Octave der Basnote 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  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$

über A nicht resolviren. Fürs zweyte kann das

Semitonium Modi, wenn es sich unmittelbar zur Finalante fortbeweget, als wie hier, in dem Accord der falschen Quinte 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  $\begin{matrix} g \\ f \end{matrix}$  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 Thesin, tactmäßig hintereinander zu Papiere bringen möge, wird mancher zu wissen begierig seyn. Man muß auch bey dergleichen Exempeln beobachten, daß die Dissonanz ordentlich in Thesi gehöret 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 Sertquarte über der Dominante mißse 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. *Campion*, *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.

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 vorstelllet, so mußte 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 Sexten 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 harmonischer Dreyklang  
oder Septimensatz ꝛc. ist, oder was nicht von dem ei-  
nen oder dem andern herstammet.

In diesem Capitel soll nun zuörderst der Ur-  
sprung 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 vermeynten Ursprungs der None anzuführen.  
Der Herr Verfasser nennet das einen  
Ursprung der None, was andre Tonlehrer sonst  
eine Vorbereitung derselben nennen. Mich wun-  
dert, daß er den Ursprung der Septime nicht auf  
eine ähnliche Art bestimmet, und alle Vorbe-  
reitungen des Septimenaccordes als so viele ver-  
schiedene Arten seines Ursprungs angegeben hat.  
Schade, daß dieses an dem neuen System fehlet!

Aber hätte der Herr Daube nicht besser gethan,  
annoeh 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 None 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	c
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

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 zweyten Ausgabe verbessern, und in dem Accord der falschen Quinte nicht so geschwinde weg den Baß mit der Octave verdoppeln.

Ein zweytes Exempel	3		4	6
Seite 28.	C		D	F

Ein anderer würde auf das F eine blossse Serte gesetzt haben. Aber der Herr Verfasser läset 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  $\begin{matrix} 9 \\ 4 \end{matrix}$  annnoch mit einer Septime vermehren. Alsdenn lieget ja die Quinte in  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  vorher. Aber dieses saget ja derselbe nicht, und hernach würde doch der Serquintensatz 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 Mo-  
 „nen — — 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 wel-  
 „chem Falle sie durch die 10 aufgelöset werden.

Die übermäßigen Monen treten nicht allezeit, so  
 unvermuthet, d. i. unvorbereitet, ein. Sie lie-  
 gen auch öfters vorher, z. E.

dis		dis e
a		g
H		C

Die Vorschläge und Zierathen übrigens, wo-  
 ran die Harmonie Antheil nimmt, und welche auf-  
 gelöset werden müssen, sind keine so geringe will-  
 führliche Dinge. Die Intervalle, womit diese  
 Zierathen gemacht werden, müssen so gut ihren  
 Grund in den Tonarten haben, als alle andere In-  
 tervallen. Haben sie es nicht, so sind es unmusi-  
 kalische 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

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 <sup>dis - c</sup>  
c

ist nicht wenig abentheuerlich. Wo hat man jemahls eine Dissonanz anderthalb Ton herunter resolviret? Nach den daselbst vorkommenden Ziefen wird ja das dis in dem Generalbasse ins e aufgelöset. 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 Saß der verminderten Septime verändert.

Seite 31. findet man eine anderthalb Ton über sich gehende kleine None <sup>es fis</sup>  
D C Das ist wieder eine merkwürdige Resolution, zumahl wenn sie so schön erkläret 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. Ta. 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 Quin-

„tenaccords im Basse erscheint, 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 Sextquintenaccord über F an; Aber hier schicket er sich nicht.

Seite 34. wird dreyerley Arten von Septimen in einer Tonart gedacht: einer natürlichen als  $c$ ; einer zusammengesetzten als  $h^a$ ; und einer

fremden  $fis^c$ .

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 Knaut-  
hann, ꝛ.

Poet, Herr Gio. Ambrogio Migliavacha.

Ober-Capellmeister, Hr. Joh. Adolph Hasse.

Vice-Capellmeister, Vacat.

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.

## 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 Meruda.  
Felice Pincinetti. Sen. \*\*  
Gottfried Friederich Göricke.  
Friederich Gottlob Haller.  
Franciscus Friedericus Fiedler.  
Johann Baptista Hunt. Jun. \*  
Johann Heinrich Eiselt.  
Flötraversisten.

Die Hrn. Benzel Gottfr. Dewerdeck.  
Franc. Joseph Gözel.  
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 Pincinetti. 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 25sten Novembr. des vergangnen 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 schiauer 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!

