Historisch-Kritische Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Sechstes Stück.

Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1756.

Inhalt
des sechsten Stückes.

I. Fortsetzung des Verzeichnisses der Opern in Venedig.

II. Grundlegung zur Tonordnung insgemein. Abermahl durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.

III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

IV. Fortsetzung der Gedanken des Herrn D. Gemmels über Hrn. Daubens Generalbaß.

V. Lebenslauff Herrn Johann Heinrich Quiels, Organisten und Schuladjuncti zu Nimtsch in Schlesien.

VI. Auszug eines Schreibens von unbekannter Hand an den Verfasser der Beyträge.

VII. Die Churfürstl. Pfälzische Capell- und Cammermusik zu Mannheim.

VIII. Vermischte Nachrichten.

Das Register zu diesem II. Bande soll mit ehestem erfolgen.

I.

Fortsetzung des Verzeichnisses der Opern in Venedig.

(Man sehe das 5. St. II. Band. III. Artikel.)

Drittes Hundert.

1683 *Temistocle in Bando*, ist von Morselli, die Musik von Zanettini.

— *I due Cesari* von Corradi, componirt von Legrenzi.

— *Il Re Infante* von Noris, die Musik von Pallavicino.

— *Appio Claudio* von Morselli, componirt von Gio. Marco Martini.

— *La Virtù sublimata dal Grande, ovvero il Macedone Continente* von Aureli und Ziani. Man sehe das Jahr 1679. zurück.

— *Martio Coriolano* von Silvani, die Musik von Giac. Ant. Perti

— *L'Innocenza risorta, ovvero Ezio* von Morselli, componirt von Ziani.

— *Giustino* von Beregan, componirt von Legrenzi.

— *Silla* von Roßini, componirt von Freschi.

— *L'Orontea*, Poesie von Cicognini, die Musik von Cesti. Ist schon 1649 und 1666 gespielet worden.

— *Cidippe* von Minato, componirt von verschiednen.

— *L'Anarchia dell' Imperio* von Tomaso Stanzani, die Musik von Legrenzi.

— *Falaride Tiranno d'Agrigento* von Morselli, die Musik von Gio. Battista Baßiani.

1684 *Licinio Imperatore* von Noris, die Musik von Pallavicino.

— *Trajano* von Noris, die Musik von Giuf. Felice Tosi.

— *Publio Elio Pertinace* vom Abt Pietro d'Averara, die Musik von Legrenzi.

— *L'Incoronazione di Dario*, von Morselli, componirt von Freschi.

— *Ricimero Re de' Vandali* von Noris, die Musik von Pallavicino.

— *L'Amante fortunato per forza* von d'Averara, die Musik von Varischino.

— *Ariberto, e Flavio Regi de' Longobardi*, von D. Rinaldo Cialli, componirt von Carlo Ambr. Lonati.

1685 *Massimo Pupieno* von Aureli, componirt von Pallavicino.

— Ro-

— *Rodoaldo Re d'Italia*, von Stanzani, die Musik von Dom. Gabrielli.

— *Dario* von Morselli und Freschi. Man sehe das Jahr 1684. zurück.

— *Penelope la Casta* von Noris, componirt von Pallavicino.

— *Tullo Ostilio*, von Morselli, die Musik von Ziani.

— *Clearco in Negroponte*, Poesie von D. Ant. Arcoleo, componirt von Gabrieli.

— *Teseo tra le Rivali*, von Aureli, componirt von Freschi.

— *Teodora Augusta*, von Morselli, die Musik von Gabrieli.

1686 *La Didone Delirante*, von Ant. Franceschi, die Musik von Pallavicino.

— *Il Sejano Moderna della Tracia, ovvero la Caduta dell'ultimo Gran Visire*, von Ant. Girapoli, componirt von Abt Franc. Roßi.

— *Amore inamorato*, von Noris, die Musik von Pallavicino.

— *Il Demone Amante, ovvero Giugurta* von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.

— *Clearco in Negroponte*, von Arcoleo, die Musik von Gabriele, ist bereits 1683. aufgeführet worden.

— *L'Amazone Corsara, ovvero l'Aluilda Regina de' Gotti*, von Corradi, die Musik von Pallavicino.

— *Il Licurgo, ovvero il Cieco d'acuta vista*, von Noris, und die Musik von C. Fr. Polarolo.

— *Le Generose Gare tra Cesare e Pompeo* von Cialli und die Musik von Gabrieli.

— *Il vizio depresso, e la Virtù coronata*, oder *L'Eliogabalo* von Aureli und componirt von D. Teofilo Orgiani.

1687 *Il Maurizio* von Morselli, componirt von Gabrieli.

— *Elmiro Re di Corinto*, von einem Unbekannten, die Composition von Pallavicino.

— *La Gerusalemme liberata* von Corradi, die Musik von Pallavicino.

— *Zenocrate Ambasciatore a' Macedoni*, die Poesie von Marc. Anton. Gasparini, die Musik von D. Pietro Porfiri.

— *Il Dioclete* von Roßini, componirt von Orgiani.

— *Elena rapita da Paride* von Aureli, componirt von Freschi und Navara.

— *Flavio Cuniberto* von Noris, die Musik von Partenio.

— *La Floridea* von Giul. Pancieri, componirt von unterschiednen.

1688 *La Fortuna tra le Disgrazie*, von Cialli, die Musik von Biego.

— *Il Gordiano* von Morselli, die Musik von Gabrieli.

— *L'Inganno regnante, ovvero l'Attanagilda*, von Corradi, die Musik von Ziani.

— *Ora-*

— *Orazio* von einem Unbekannten, componirt von Tosi.

— *La Corilda, ovvero l'Amor Trionfante della vendetta*, die Poesie von Verschiednen, die Musik vom Abt Franc. Roßi.

— *L'Amazone Corsara, ovvero l'Aluilda Regina de' Gotti*, von Corradi und Pallavicino. Ist 1686. schon gespielet worden.

— *La Penna degl' Occhi*, von einem Unbekannten, die Musik vom Abt Franc. Roßi.

— *Carlo il Grande*, von Morselli, die Musik von Gabrieli.

1689 *Il Gran Tamerlano* von Corradi, die Musik von Ziani.

— *Amulio e Numitore* von Morselli, die Musik von Tosi.

— *Il Pertinace*, die Poesie von einem Unbekannten, componirt von Biego.

— *La Rosaura*, der Text von Arcoleo, componirt von Perti.

— *Le Gare dell'Inganno, e dell'Amore*, von Paolo Emilio Badi, die Musik von Orgiani.

— *La fortuna tra le Disgrazie*, von Cialli, componirt von Biego, ist schon 1688. aufgeführet worden.

— *Il Trionfo d'Amor e di Marte*, von Badi, die Composition von Ant. Lombardini.

— *L'Argene*, von dem vorhergehenden Poeten, die Musik von Anton. Caldara.

1690 *Pirro, e Demetrio* von Morselli, die Musik von Tosi.

— *Breno in Effeso* von Arcoleo, componirt von Perti.

— *L'Amor di Curtio per la Patria*, von Corradi, die Composition von D. Paris Algisi.

— *La Falsirena* von Galli, componirt von Ziani.

— *Gl' Amori fortunati negl' Equivoci* von einem Unbekannten, und componirt von verschiedenen. Ist zuerst in Rom gespielet worden.

— *Il Gran Macedone*, von Giulio Pancieri, die Musik von Giuf. Boneventi.

— *Il Trionfo della Continenza* von Corradi, componirt von Algisi.

— *Creonte* von Cialli, Musik von Ziani.

1691 *L'Incoronazione di Xerse* von Morselli, der Satz von Tosi.

— *L'Almerinda* von Pancieri, die Composition von Boneventi.

— *L'Inganno scoperto per Vendetta* von Silvani, die Musik von Perti.

— *L'Alboino in Italia* von Corradi, die Musik von Tosi und Polarolo.

— *Marte deluso* von Cialli und Ziani. Ist eben dasjenige Stück, was 1690. unter dem Titel *la Falsirena* gespielet worden ist.

— *L'Amante Eroe* von Dom. David, componirt von Ziani.

— *La Pace fra Tolomeo, e Seleuco* von Morselli, componirt von Carlo Francesco Polarolo.

— *La*

— *La Virtù Trionfante dell'Amor, e dell'Odio*, von Silvani, die Composition von Ziani.

— *L'Almira*, von Pancieri, die Musik von Boneventi.

1692 *L'Ibraim Sultano* von Morselli, componirt von Carlo Franc. Polarolo.

— *Furio Camillo* von Noris, die Musik von Perti.

— *La Gelidaura* von einem Unbekannten, componirt von Francesco Quesdna.

— *L'Oppresso sollevato* von einem Unbekannten, componirt von D. Gio. Sebenico. Ist zuerst in Turin gespielet worden.

— *Onorio in Roma* von Giannini, die Composition von Carlo Franc. Polarolo.

— *La Rosalinda* von Ant. Marchi, die Musik von Ziani.

— *Iole Regina di Napoli* von Corradi, der Satz von C. Fr. Polarolo.

1693 *La Forza della Virtù*, Poesie von David, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *Il Trionfo dell'Innocenza* von Cialli, componirt von Ant. Lotti.

— *Nerone fatto Cesare* von Noris, die Musik von Perti.

— *Gl'Avvenimenti d'Erminia, e di Clorinda* von Corradi, die Composition von Carlo Fr. Polarolo.

— *La Fede creduta Tradimento* von Marc. Ant. Gasparini, die Musik von Gio Frezza.

— *Amage Regina de' Sarmati* von Corradi, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

1694 *Ottone* von Gir. Frigimelica, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.

— *La Moglie Nemica* von Silvani, die Musik von Ziani.

— *L' Amor Figlio del Merito* von Noris, gesetzt von Ziani.

— *Zenobia Regina de' Palmireni*, von Marchi, Musik von Tom. Albinoni.

— *Alfonso Primo* von Noris, componirt von C. Fr. Polarolo.

— *La Schiavitù fortunata* von P. Fulg. Mar. Gualazzi, die Musik von C. Fr. Polarolo.

— *Irene* von Frigimelica, die Musik von C. Fr. Polarolo.

1695 *Laodicea, e Berenice* von Noris, die Musik von Perti.

— *Il Prencipe Selvaggio* von Silvani, die Composition von Mich. Aug. Gasparini.

Viertes Hundert.

— *Il Prodigio dell' Innocenza* von Gualazzi, componirt von Albinoni.

— *Il Pastor d' Anfriso* von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *La Costanza Vince il Destino* Poesie und Musik von Romolo Pignatta.

— *Rosimonda*, von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *Gl' Inganni felici*, von Apostelo Zen, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.

1696

1696 *La Finta Pazzia d'Ulisse* von Matt. Noris, die Musik von Ziani.

— *Basilio Rè d'Oriente*, die Poesie von Gio. Batt. Neri, die Composition von Franc. Navara.

— *Sigismondo Primo al Diadema*, von Gio Grimani, die Musik von Pignatta.

— *Il Domizio* von Corradi, componirt von Ziani.

— *La Clotilde* von Neri, die Musik von Gio. Mar. Ruggieri.

— *Ercole in Cielo*, von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *Eraclea* von Giul. Cas. Godi, componirt von D. Bernardo Sabadini.

— *L'Asmiro Re di Corinto*, Poesie und Musik von Pignatta.

— *La Costanza in Trionfo* von Silvani, die Musik von Ziani.

— *Zenone Imperatore d'Oriente*, von Ant. Marchi, die Composition von Albinoni.

— *Il Tirsi* von Zen, die Musik von Verschiednen.

— *La Mariamne*, die Poesie von Lorenzo Burlini, die Musik von Ruggieri.

1697 *Amor, e Dover* von David, die Musik von Car. Fr. Polarolo.

— *Erifile* von Neri, die Musik von P. Attilio Ariosti.

— *Il Tigrane Re d'Armenia*, von Corradi, die Musik von Albinoni.

— *La Forza d'Amore* von Lorenzo Burlini, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
— *Tito Manlio* von Noris, componirt von C. F. Polarolo. Ist zuerst in Florenz vorgestellet worden.
— *I Regi Equivoci* von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
— *I Rivali Generosi*, Zen, die Musik von Ziani.
— *La Promessa serbata al Primo* von verschiednen, die Musik von Ant. Caldara.
— *Felicità d'Imenei dal Destino*, von einem Unbekannten, die Musik von verschiednen.
— *Primislao Primo Re di Boemia* von Corradi, gesetzt von Albinoni.
— *Circe abbandonata da Ulisse* von Aureli, gesetzt von C. Fr. Polarolo.
— *Eumene* von Zen, componirt von Ziani.
1698 *L'Ingratitudine gastigata* von Silvani, componirt von Albinoni.
— *Martio Coriolano* von Noris, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
— *Odoardo* von Zen, die Musik von Ziani.
— *Tito Manlio*. Man sehe 1697. zurück.
— *Camilla Regina de' Volsci*, von Silvio Stampiglia, der Satz von Marc. Ant. Bononcini.
— *L'Egisto Re di Cipro* von Corradi, gesetzt von Ziani.
— *Radamisto* von Marchi, gesetzt von Albinoni.
— *La saggia Pazzia di Giunio Bruto*, von D. Lotto Lotti, die Composition von Ruggieri.

— In

— In diesem Jahre wurde auch ein geistliches Drama, betitelt *Il finto Esaù*, von Giuf. Fianelli, componirt von D. Ant. Pacelli, vorgestellet.

1699 *L'Innocenza giustificata* von Silvani, die Composition von Benedetto Vinacese.

— *Faramondo* von Zen, componirt von Carlo Franc. Polarolo.

— *Gl'Amori tra gl'Odj, o sia il Ramiro in Norveggia* von Marc. Ant. Remena, die Musik von Ziani.

— *Il Ripudio d'Ottavia* von Noris, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

— *La Fortezza al Cimento* von Silvani, die Composition von Giuseppe Aldourandi.

— *Il Teodosio* von verschiedenen, gesetzt von Ziani.

— *Milciade* von Lotto Lotti, componirt von Ruggieri.

— *L'Amar per Virtu* Poesie und Musik von verschiednen.

— *Rosanne Imperatrice degl' Assirj*, von Aureli, die Musik von verschiednen.

— *Il Paolo Emilio* von D. Franc. Rossi, gesetzt von Pignatta.

1700 *Il Duello d'Amor, e di Vendetta* von Silvani, gesetz von Ziani.

— *Lucio Vero* von Zen, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

— *L'Oracolo in Sogno* von Silvani, die Musik von verschiednen.

— *Il*

— *Il Vanto d'Amore*, Poesie und Musik von Pignatta.

— *Il color fa la Regina* von Noris, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

— *La Pace Generosa* von Silvani, die Composition von Ziani.

— *La Nicopoli* von D. Franc. Roßi, componirt von D. Bern. Borgognini.

— *L'Aristeo* von Corradi, die Musik von Ant. Polarolo.

— *Il Delirio Commune per l'Incostanza de Genj* von Noris, Musik von C. Fr. Polarolo.

— *Diomede punito d'Alcide*, von Aureli, gesetzt von Albinoni.

1701 *Griselda* von Apost. Zen, gesetzt von Ant. Polarolo.

— *Il Pericle in Samo*, von D. Franc. Roßi, die Composition von Verschiednen.

— *L'Inganno Innocente* von Silvani, componirt von Albinoni.

— *Catone Uticense*, von Noris, die Composition von C. Fr. Polarolo.

1702 *L'Arte in Gara con l'Arte* von Silvani, gesetzt von Albinoni.

— *La Vittoria nella Costanza* von Franc. Passarini, die Musik von Giuf. Boneventi.

— *L'Orfeo* vom Abt And. Minelli, die Composition von Verschiednen.

— *Tiberio Imperatore d'Oriente*, von Gio. Dom. Pallavicino, die Musik von Franc. Gasparini.

— *L'In-*

— *L'Ingratitudine gastigata.* Siehe 1698. zurück.
— *Demetrio, e Tolomeo* von Marchi, gesetzt von Anc. Polarolo.
— *La Pastorella al Soglio* von Corradi, gesetzt von Verschiednen.
— *Amar per Vendetta,* von D. Neri, die Musik von Ruggieri.
1703 *L'Odio, e l'Amor* von Matt. Noris, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.
— *Gl'Amanti Generosi,* von Gio. Petro Candi, componirt von Bened. Vinacese.
— *Gl'Imenci stabiliti dal Caso* von Silvani, und Franc. Gasparini.
— *L'Onor al Cimento* von Girol. Colatelli, componirt von Orgiani.
— *L'Almansore in Alimena* von Giannini, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.
— *Venceslao* von Zen, die Musik von dem Vorhergehenden.
— *Il più fedel fra Vasalli* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.
— *Le Finezze d'Amore,* Poesie von Minelli, die Musik von Verschiednen. Man sehe 1702. zurück.
— *La Forza vinta dall'Onore,* von Minelli, die Musik von Nicolo le Mixte.
— *Il Miglior d'ogni Amore, per il peggior d'ogni Odio* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.
— *Farnace* von Lorenzo Morari, die Composition von Caldara.

1704 *Il Giorno di Notte*, von Noris, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.

— *La Fede tradita, e vendicata*, von Silvani, componirt von Franc. Gasparini.

— *Pirro* von Zen, gesetzt von Giuseppe Aldourandi.

— *Il Pastor d'Anfriso*, von Frigimelica, die Musik von Polarolo. Man sehe 1695. zurück.

— *La Vendetta disarmata dell'Amore*, von Passarini, Musik von Girol. Polani.

— *Il Trofeo dell'Innocenza* von Minelli, die Musik von Nicolo le Mixte.

— *La Maschera levata al Vizio*, von Silvani, gesetzt von Franc. Gasparini.

— *Virginio Consolo* von Noris, die Composition von Zanettini.

— *La Fortuna per Dotte* von Frigimelica, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

1705 *La Fredegonda*, von Silvani, Musik von Franc. Gasparini.

— *Artaxerse*, von Zen und Pariati, gesetzt von Zanettini.

— *L'Enigma disciolto*, von Neri, gesetzt von Carlo Franc. Polarolo.

— *Il Dafni* von Frigimelica, der Satz von Carlo Franc. Polarolo.

— *Il Principato custodito dalla Frode*, von Silvani, Musik von Franc. Gasparini.

— *Antioco*, von Zen, und Pariati, die Musik von Franc. Gasparini.

— *La*

— *La Fede ne' Tradimenti* von Girol. Gigli, componirt von Carlo Franc Polarolo.

— *Creso tolto alle Fiamme* von Aureli, componirt von Girol. Polani.

— *Flavio Bertarido Re de' Longobardi* von Stef. Ghisi, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

1706 *Ambleto* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.

— *La Regina creduta Rè* von Noris, die Musik von Bononcini.

Fünftes Hundert.

— *Filippo Rè della Grecia*, die Poesie wird dem Pietro Giorgio Barziza zugeeignet. Die Composition ist von C. Fr. Polarolo.

— *Statira* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.

— *Paride in Ida*, von D. Franc. Mazari, die Musik von Manza und Colletti.

— *La Filirosa* von Ant. Bergoncini, die Musik von Verschiednen.

— *Sidonio* von Pietro Pariati, die Composition von Ant. Lotti.

1707 *Iffigenia* von Pietro Riva, gesetzt von Agostin. Bonav. Coletti.

— *Taican Re della Cina*, die Poesie von Urbano Rizzi und die Musik von Fr. Gasparini.

— *Il Mitridate Eupatore* von Frigimelica, componirt von Alessandro Scarlatti.

— *Il Trionfo dell' Innocenza* von D. Rossi, die Musik von Verschiednen. Man sehe das 1701. Jahr zurück.

— *Pras-*

— *Prassitele in Gnido* von Aureli, die Musik von Girol. Polani.

— *La Fede tra gl' Inganni* von Silvani, die Musik von Albinoni.

— *Il Trionfo della Liberta* von Frigimelica, der Satz von Alessandro Scarlati.

— *Achille Placato* von Urbano Rizzi, gesetzt von Ant. Lotti.

— *Vindice la Pazzia della Vendetta* von Bortol. Pedoni, gesetzt von Polani.

— *Armida abbandonata* von Silvani, gesetzt von Ruggieri.

— *La Rosilda* von Pedoni, Musik von Polani.

— *Anfitrione* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.

— *Il Selvaggio Eroe*, von Frigimelica, gesetzt von Caldara.

— *L'Amor Generoso*, von Zen und die Musik von Franc. Gasparini.

1708 *La Partenope* von Stampiglia, componirt von Ant. Caldara.

— *Teuzzone* von Zen, und componirt von Lotti.

— *Armida al Campo* von Silvani, die Musik von Giuf. Boneventi.

— *Alessandro in Susa* von Frigimelica, die Musik von Carlo Manza.

— *Flavio Anicio Olibrio* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.

— *La virtù Trionfante d'Amor Vendicativo*, von Pedoni, Musik von Polani.

— Il

— *Il Cieco geloso* von Aureli, gesetzt von Polani. Dieses Drama wurde 1697. zuerst unter dem Titel *la Ninfa Bizarra*, und 1706. unter dem Titel *Gl' Amanti delusi* vorgestellet.

— *Arrenione* von Franc. Silvani, die Musik von Verschiednen.

— *L'Astarto*, von Zen und Pariati, die Musik von Albinoni.

— *Sofonisba* von Silvani, gesetzt von Caldara.

1709 *Il Tradimento tradito* von Silvani, gesetzt von Albinoni.

— *La Pace fra Cesariani e Pompejani* von Aureli, die Musik von Verschiednen.

— *Il Vincitor Generoso* von Franc. Briani, die Musik von Lotti.

— *Il Falso Tiberino* von Zen und Pariati, gesetzt von Carlo Franc. Polarolo.

— *Eduige Regina d'Ongaria* von Tom. Malipiero, die Composition von Verschiednen.

— *Engelberta* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.

— *Il Tradimento premiato* von Gio. Battista Candi, die Composition von Polani.

— *La Principessa Fedele* von Agost. Piovene, gesetzt von Franc. Gasparini.

— *Ama più chi men si crede* von Silvani, componirt von Lotti.

— *L'Aretusa* von d'Averara, componirt von Verschiednen.

— *L'Endimione* von Franc. Mazari, gesetzt von Boneventi.

1710 *Agrippina*, die Poesie von einem Unbekannten, die Musik von Georg Fr. Händel.

— *Ciro* von Pariati, gesetzt von Albinoni.

— *Arato in Sparta*, die Poesie wird dem berühmten Venetianischen Edelmanne Benedetto Marcello zugeeignet; die Musik ist von Ruggieri.

— *Le Vicende d'Amor, e di Fortuna* von Pallavicino, gesetzt von Verschiednen.

— *Il Comando non inteso, ed ubbidito* von Silvani, componirt von Lotti.

— *Sesostri Rè d'Egitto* von Zen und Pariati, componirt von Franc. Gasparini.

— *Berengario Re d'Italia* von Noris, die Musik von Polani.

— *La Ninfa Apollo* von Franc. de Lemene, componirt von Franc. Gasparini.

— *L'Amor Tirannico* von Dom. Lalli, die Musik von Franc. Gasparini.

— *L'Ingannator Ingannato*, von Marchi, die Musik von Ruggieri.

— *Isaccio Tiranno* von Franc. Briani, die Composition von Lotti.

— *Non son quella è la diffesa*, von Giorg. Ant. Falier, die Musik von Ruggieri.

— *Erginia Immascherata*, von Marchi, die Musik von Verschiednen.

1711 *Il Tiranno Eroe* von Vicenzo Cassani, gesetzt von Albinoni.

— *La*

— *La Costanza fortunata in Amore*, die Poesie von Franc. Mar. Piccioli, die Musik von Verschiednen.
— *Il Tradimento Traditor di se stesso*, von Silvani, die Musik von Lotti.
— *Tamerlano*, von Piovene, die Musik von Franc. Gasparini.
— *Le Gare di Politica e d'Amore*, von Salvi, Musik von Gio. Mar. Ruggieri.
— *Circe delusa* von Falier, gesetzt von Boneventi.
— *La Forza del Sangue*, von Silvani, componirt von Lotti.
— *Costantino* von Zen und Pariati, gesetzt von Franc. Gasparini.
— *Armida in Damasco* von Grazio Braccioli, gesetzt von D. Giac. Rampini.
— *Elisa* von Lalli, gesetzt von Ruggieri.
1712 *La Costanza in cimento con la crudeltà*, von Braccioli, gesetzt von Floriano Aresti.
— *Merope* von Zen, gesetzt von Franc. Gasparini.
— *Publio Cornelio Scipione* von Piovene, die Musik von Carlo Franc. Polarolo.
— *Arsinoe Vendicata* von Braccioli, componirt von Ruggieri.
— *Le Gare Generose* von Zaniboni, gesetzt von Albinoni.
— *L'Infedeltà punita* von Silvani, die Musik von Polarolo und Lotti.
— *La Gloria Trionfante d'Amore* von Braccioli, die Composition von Rampini.

1713 *Spurio posthumio* von Piovene, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

— *Calfurnia* von Braccioli, Musik von Johann David Heinichen.

— *Le Passioni per troppo Amore* von Noris, die Musik von dem vorigen.

— *I Veri Amici* von Silvani und Lalli, gesetzt von And. Paulati.

— *Porsena*, von Piovene, gesetzt von Lotti.

— *La Verità nell' Inganno* von Silvani, die Musik von Franc. Gasparini.

— *Irene Augusta* von Silvani, die Musik von Ant. Lotti.

— *Orlando furioso* von Braccioli, gesetzt von Alberto Ristori.

1714 *Semiramide* von Silvani, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

— *Rodomonte Sdegnato*, von Braccioli und die Musik von Mich. Ang. Gasparini.

— *Pallade Trionfante in Arcadia* von Otto Mandelli, gesetzt von Alberto Ristori.

— *L'Amante impazzito* von Marc. Ant. Gasparini, die Musik von Verschiednen.

— *Orlando Finto Pazzo* von Braccioli, die Musik von Ant. Vivaldi.

— *Orlando Furioso*. Man sehe das Jahr 1713. zurück.

1715 *Marsia deluso* von Piovene, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

— *Lucio Papirio* von Salvi, gesetzt von Luca Ant. Predieri.

— *Gl*

— *Gl'Amici Rivali* von Neri, und die Musik von Polarolo. Man sehe das Jahr 1705. zurück.

— *Polidoro*, von Piovene, gesetzt von Ant. Lotti.

— *Nerone fatto Cesare*, der Text von Noris, die Musik von Verschiednen. Man sehe das Jahr 1693. zurück.

— *Laomedonte* von Gio. Batt. Guizzardi, die Musik von Lorenzo Baseggio.

— *Alessandro fra le Amazoni*, von Braccioli und die Musik von Fortunato Chelleri.

— *La Fede Tradita e Vendicata* von Silvani, die Musik von Gasparini. Man sehe 1704. zurück.

1716 *Foca Superbo* von Luchini, gesetzt von Ant. Lotti.

— *L'Amor di Figlio non conosciuto* von Lalli, die Musik von Albinoni.

— *Il più fedel tra Vassalli* von Silvani, die Composition von Gasparini. Man sehe 1703. zurück.

— *La Costanza Trionfante degl' Amori, e degl' Odj*, von Marchi, componirt von Vivaldi.

— *Germanico*, von einem Unbekannten, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *Ottone* von Frigimelica, gesetzt von Polarolo. Man sehe das Jahr 1694. zurück.

— *Arsilda Regina di Ponto* von Lalli, componirt von Vivaldi.

— *La Costanza combattuta in Amore*, von Silvani, die Musik von Gio. Porta.

Sechstes Hundert.

— *Ariodante* von Salvi, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

1717 *Penelope la Casta* von Noris, die Musik von Chelleri. Im Jahre 1685. wurde dieses Stück mit der Musik des Pallavicino aufgeführet.

— *L'Vmor di Principessa, o sia l'Ambizione castigata* von Mazari, die Musik von Verschiednen.

— *Alessandro Severo* von Zen, die Composition von Lotti.

— *L'incoronazione di Dario* von Morselli, componirt von Vivaldi.

— *La Virtù coronata* von David, die Musik von Verschiednen.

— *Chi la fa l'aspetta*, die Poesie von Paßarini, die Musik von Polani.

— *Tieteberga* von Luchini, die Musik von Vivaldi.

— *L'Innocenza Riconosciuta* von Malipiero, gesetzt von Carlo Fr. Polarolo.

— *L'Argippo* von Lalli, die Musik von Porta.

— *Eumene* von Salvi, die Musik von Albinoni.

— *Il Vinto Trionfante del Vincitor* von Marchi, die Musik von Verschiednen. Dieses Stück ist im Jahre 1694. mit der Musik des Albinoni unter dem Titul: *Zenobia Regina de' Palmireni* aufgeführet worden.

1718 *Arsace* von Salvi, in Musik gebracht von Mich. Ang. Gasparini.

— Ber-

— *Bertoldo* von Paßarini, die Composition von Girol. Baßani.

— *La Virtù tra Nemici* von Gio. Batt. Abbati, die Musik von Boneventi.

— *Farnace* von Dom. Lalli, componirt von Carlo Fr. Polarolo.

— *Meleagro* von Pietro Ant. Bernardoni, der Satz von Albinoni.

— *Artabano Rè de' Parti* von Marchi, die Musik von Vivaldi.

— *Cleomene* von Caßani, componirt von Albinoni.

— *Astianate* von Salvi, die Musik von Bononcini.

— *Antigona* von Bened. Pasqualigo, componirt von Giuf. Mar. Orlandini.

— *Armida al Campo d'Egitto* von Gio. Palazzi, die Musik von Vivaldi.

— *Il Vecchio deluso* von Paßarini, die Musik von Verschiednen.

— *L'Amor di Figlia* von Moniglia, componirt von Porta.

— *Ariodante* von Salvi und Polarolo. Man sehe 1716. zurück.

1719 *Il Lamano* von Lalli, gesetzt von Mich. Ang. Gasparini.

— *Amalasunta*, von Giac. Gabrieli, die Musik von Chelleri.

— *Le Pazzie degl' Amanti* von Paßarini, die Musik von Carlo Fr. Polarolo.

— *Iffigenia in Tauride* von Pasqualigo, componirt von Orlandini.

— *Il Pentimento generoso* von Lalli, die Composition von Stef. And. Fiore.

— *Ariana abbandonata* von Angelo Schietti, Musik von Boneventi.

— *La Caduta di Gelone* von Roßi componirt von Giuf. Mar. Buina.

— *Leucippe, e Teonoe* von Pietro Suarez, die Musik von Ant. Polarolo.

1720 *La Pace per Amore* von Schietti, Musik von Chelleri und Buina.

— *La Sorte nell' Amore* von Silvani, die Composition von Verschiednen.

— *Paride* von Franc. Muazzo, Musik von Orlandini.

— *La Figlia che canta* von Paßarini, componirt von Verschiednen.

— *Armida deluſa* von Giuf. Mar. Buina Poesie und Musik.

— *Griselda* von Zen, componirt von Orlandini.

— *Gl' Ingamni fortunati* von einem Unbekannten, componirt von Buina.

— *Il Filindo* von d'Averara, die Musik vom vorhergehenden.

— *La verità in cimento* von Polazzi, componirt von Vivaldi.

— *Teodorico* von Salvi, Musik von Porta.

1721 *Lucio Papirio Dittatore* von Zen, Musik von Ant. Polaroſo.

— *Fi-*

— *Filippo Rè di Macedonia* von Lalli, componirt von Vivaldi und Boneventi.
— *L'Arsacide* von Ant. Zaniboni, componirt von Chelleri.
— *Antigona*, von Pasqualigo, gesetzt von Orlandini. Ist schon 1718. gespielet worden.
— *Cleofile* von Zaniboni, gesetzt von Buina.
— *Nerone* von Piovene, Musik von Orlandini.
— *Il Pastor Fido* von Guarini, Musik von Carlo Luigi Pietragrua.
— *Cimene* von Pasqualigo, die Musik von Verschiednen.
— *L'Inganno Fortunato* von Bartol. Pavieri, gesetzt von Boneventi.
— *La Fede nè Tradimenti* von Gigli, componirt von Verschiednen.
— *Plautilla* von Caßani, gesetzt von Ant. Polarolo.
— *L'amore per forza* von Pavieri, die Musik von Baßani und Luchini.
1722 *Iphide greca* von Minato, Musik von Pietro Scarpari.
— *Giulio Flavio Crispo* von Pasqualigo, componirt von Gio. Mar. Capelli.
— *L'innocenza diffesa* von Silvani, Musik von Chelleri.
— *Gl' Eccessi della Gelosia* von Lalli, componirt von Albinoni.
— *Venceslao* von Zen, die Musik von Verschiednen.
— *L'Argippo* von Lalli, Musik von Porta.

— *L'Amor Tirannico* von Lalli, componirt von Chelleri und Porta. Im Jahre 1710. ward es mit der Musik des Franc. Gasparini gespielet.

— *Gl' Inganni felici* von Zen, die Musik von Buina. Im Jahre 1695. machte Polarolo die Musik dazu.

— *L'Arminio* von Salvi, componirt von Carlo Franc. Polarolo. Dieses Stück ist zuerst in Toscana aufgeführt worden.

— *Romolo, e Tazio* von Cassani, die Musik von Carlo Luigi Pietragrua.

1723 *Timocrate* von Lalli, die Musik von Leonardo Leo.

— *Eumene* von Zen, gesetzt von Albinoni.

— *Mitridate Rè di Ponto Vincitor di se stesso*, von Pasqualigo, gesetzt von Capelli.

— *I veri Amici* von Silvani und Lalli, componirt von Paulati. Ist schon 1713. gespielet worden.

— *Venceslao.* Man sehe 1703. und 1722.

— *Bajazette* von Piovene componirt von Gasparini. Ist schon 1711. gespielt worden.

— *L'Ermengarda* von Luchini, gesetzt von Albinoni.

— *Armida abbandonnata* von Silvani, die Musik von Buina.

— *Gl' Equivoci d' Amore, e d' Innocenza*, von Salvi, componirt von Franc. Gasparini.

1724 *Il più fedel tra gl' Amici*, von Gio. Batt. Guizzardi, componirt von M. A. Gasparini.

— *Li*

— *Li Sforzi d'Ambitione, e d'Amore*, von Luchini und die Musik von Porta.

— *Ipermestra* von Salvi, die Musik von Giminiano Jacomelli.

— *Antigono Tutore di Filippo Rè di Macedonia*, die Poesie von Gio. Piazzon, gesetzt von Albinoni und Porta.

— *Scipione nelle Spagne* von Zen, componirt von Albinoni.

— *Laodice* von Schietti, gesetzt von Albinoni.

— *Antigona.* Man sehe 1718. und 1721.

— *La Mariane* von Lalli, componirt von Albinoni und Porta.

— *Il Trionfo della virtù*, von d'Averara, Musik von Franc. Brusa.

1725 *Iffigenia in Tauride* von Pasqualigo, Musik von Leonardo Vinci. Im Jahre 1719. componirte Orlandini dieses Stück.

— *Seleuco* von Zen und Pariati, die Composition von Gio. Zuccari.

— *Agide Rè di Sparta* von Luisa Bergalli, einer geschickten Poetin, die Musik von Porta.

— *Didone abbandonata* von Metastasio, die Musik von Albinoni.

— *Berenice* von Pasqualigo, gesetzt von Orlandini.

— *Vlisse* von Lalli, Musik von Porta.

— *La Rosmira Fedele*, von Stampiglia, Musik von Leonardo Vinci.

— *Li Sdegni cangiati in Amore* von Silvani, die Musik von Buina.

— Il

— *Il Nemico Amante* von Schietti, componirt von Verschiednen.

— *L'Amor Eroico* von Zen und Pariati, Musik von Franc. Brusa.

— *L'Inganno Trionfante in Amore* von Noris, gesetzt von Vivaldi.

— *Alcina delusa da Rugiero*, von Marchi, componirt von Albinoni.

1726 *Siface* von Metastasio, die Musik von Nicol. Porpora.

— *Turia Lucrezia* von Lalli, die Musik von Ant. Polarolo.

— *L'inganno Innocente* von Silvani, die Composition von Albinoni. Ist schon 1701. gespielet worden.

— *Cunegonda* von Piovene, die Musik von Ant. Vivaldi.

— *Siroe Rè di Persia* von Metastasio, die Musik von Vinci.

Siebentes Hundert.

— *La Fede tradita, e Vendicata* von Silvani; componirt von Vivaldi.

— *Ottone Amante* oder *Amor e Sdegno* von Mich. Ang. Boccardi, componirt von Luigi Tavelli.

— *La Ninfa Apollo* von de Lemene, Musik von D. Franc. Roßi.

— *I Rivali Generosi* von Zen, componirt von Giuseppe Bignati.

— *Le Frenesie d'Amor* von einem Unbekannten, componirt von Buina.

— *Ime-*

— *Imeneo in Atene* von Stampiglia, die Musik von Porpora.

— *Amor indovino* von Neri, die Musik von Ant. Cortona.

— *Dorilla in Tempe* von Luchini, componirt von Vivaldi.

— *Il Trionfo d'Armida* von Colatelli, componirt von Albinoni.

— *Il Trionfo di Flavio Olibrio* von Zen und Pariati, die Musik von Porta.

1727 *Meride, e Selinunte* von Zen, gesetzt von Porpora.

— *Medea, e Giasone* von Gio. Palazzi, componirt von Franc. Brusa.

— *Adaloaldo Furioso* von Luchini, gesetzt von Giac. Macari.

— *Aldiso* von Claud. Stampa, componirt von Porta.

— *Egeste* von Carlo Pagancesa, die Musik von Verschiednen.

— *Farnace* von Lucchini, componirt von Vivaldi.

— *La Fama dell' Onore, della Virtù, dell' Innocenza in Carro trionfale*, von Verschiednen, die Musik von Salvator Apollonj.

— *Albumazar* von einem Unbekannten, componirt von Buina.

— *L' Incostanza schernita*, von Caßani, Musik von Albinoni.

— *Le Frenesie d'Amor.* Siehe 1726.

— *Il Bertarido Rè de' Longobardi* von Salvi, die Musik von Boneventi.

— *Or-*

— *Orlando* von Braccioli, componirt von Vivaldi.

— *Il Regno Galante* von Boccardi, componirt von Gio. Reali.

— *Ariana e Teseo* von Pariati, componirt von Porpora.

1728 *Amor e Fortuna* von Paßarini, componirt von Porta.

— *Ormisda* von Zen, componirt von Bortol. Cordans.

— *Griselda* von Zen, componirt von Albinoni. Im Jahre 1701. wurde dieses Stück von Polarolo und 1720. von Orlandini in Musik gesetzt.

— *Argeno* von Lalli, componirt von Leon. Leo.

— *Rosilena, ed Oronta* von Palazzi, componirt von Vivaldi.

— *Gl'odj delusi dal sangue* von Luchini, componirt von Pescetti und Galluppi.

— *Nerina*, von d'Averara, Musik von Ant. Polarolo.

— *Nel Perdono la Vendetta* von Pagancesa, componirt von Porta.

— *Le due Rivali in Amore* von Aureli, componirt von Albinoni.

— *Ezio*, von Metastasio, compon. von Porpora.

1729 *Catone in Vtica* von Metastasio, componirt von Leon. Leo.

— *Gianguir*, von Zen, componirt von Giminiano Jacomelli. Ist zuerst in Wien gespielet worden.

— *Do-*

— *Doriclea ripudiata da Creso* von Gio. Battista Corte, Musik von Porta.

— *Il Filandro* von Caßani, Musik von Albinoni.

— *Adelaide* von Salvi, compon. von Orlandini.

— *Semiramide Riconoscinta* von Metastasio, componirt von Nic. Porpora.

— *L'Abbandono d'Armida* von Gio. Boldini, componirt von Verschiednen.

— *Sulpizia Fedele* von Lalli und Boldini, gesetzt von Ant. Polarolo.

— *Dorinda* wird dem Ben. Marcello zugeeignet, die Musik von Pescetti und Galluppi.

— *I trè Diffensori della Patria*, von Verschiednen, die Musik von Gio. Batt. Pescetti.

— *Belmira in Creta* von Girol. Giusti, componirt von Ant. Galeazzi.

— *La Dori* von d'Averara, die Musik von Verschiednen.

— *Onorio* von Lalli und Boldini, componirt von Franc. Ciampi.

— *La Generosità di Tiberio* von Minato, componirt von Lapis und Cordans.

1730 *Mitridate* von Zen, componirt von Gio. Ant. Giai. Ist zuerst in Wien gespielet worden.

— *L'odio placato* von Silvani, componirt von Baldißera Galluppi.

— *Li stratagemi Amorosi* von Paßarini, componirt von Albinoni.

— *Selin Gran Signor de' Turchi*, von Luchini, die Musik von Verschiednen.

— *La*

— *La Fede in Cimento* von Zen, componirt von Gasparini und Lapis.

— *Idaspe* von Pietro Candi, Musik von Riccardo Broschi.

— *L'Elenia* von Luisa Bergalli, componirt von Albinoni.

— *Statira* von Zen und Pariati, componirt von Albinoni.

— *Artaserse* von Metastasio, die Musik von Johann Adolph Haße.

Die übrigen zu diesem Hundert gehörigen Stücke fehlen, indem die Nachricht unsers Auctoris nicht weiter als 1730. geht.

II.

Grundlegung zur Tonordnung insgemein. Abermahl durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus. Frankfurt und Leipzig 1756. 130 Seiten in Folio.

Wir haben im dritten Stücke versprochen, von diesem mit Fleiß und Einsicht ausgearbeiteten und allen Practicis sehr nützlichen Werke dem Leser nähere Nachricht zu geben. Hier halten wir unser Wort.

Seite

Seite 2. sqq. macht der Herr Verfasser einige gegründete Anmerkungen über die falsche Benennungen der chromatischen halben Töne, da einige Tonkünstler das dis mit dem es, das gis mit dem as, und so weiter, vermischen. Dieser Mißbrauch scheint nunmehro bald seinen Endpunct erreicht zu haben; hingegen findet sich noch ein andrer, der allerdings abzuschaffen wäre. Dieser besteht darin, daß, da nach der Einrichtung der Lateiner, die sieben ersten Buchstaben des Alphabets allein, zur Benennung unserer Klangleiter dienen sollten, man annoch einen achten, nemlich das *h* angenommen, und solches gar in die Stelle des *b* gesetzet, dem b aber eine ganz andre Bedeutung, nemlich die Bezeichnung des unterwärts von dem so genannten h abstammenden chromatischen halben Tons, gegeben hat. Dieses ist ohne Zweifel unrecht, und werden unstreitig noch viele Jahre verfliessen, ehe man verschiedenen Tonmeistern solches begreiflich machen, und sie dahin bewegen wird, ihre Scholaren anders zu lehren. Hingegen müßte aber auch, wenn das b in sein altes Recht wieder eingesetzet, und das h verbannet werden solte, die Benennung his abgeschaffet werden. So bald nemlich derjenige Ton, den wir heutiges Tages ein h heissen, wieder b genennet werden solte, so müßte alsdenn der chromatische halbe Ton von unten, oder das itzige b ein bes, und das itzige his ein bis genennet werden. Alsdenn würde die Be-

nennung unserer Leiter unstreitig richtiger seyn, als sie itzo ist.

Was die Wörter *c* dur, *d* dur, ꝛc. betrift, womit man an einigen Oertern das cis, dis ꝛc. bezeichnet, und wo man alsdenn das ces und des ꝛc. mit *c* mol, *b* mol ꝛc. anzeiget: so weiß ich zwar wohl, daß verschiedene Ausländer ihre chromatischen halben Töne fast auf ähnliche Art benennen. So nennen z. E. die Franzosen das cis ein vt dièze, das ces ein vt b-mol, das dis ein re dièze, und das des ein re b-mol, und so weiter. Allein, wie schwer ist es nicht einem Anfänger in der Singkunst, wenn er abecediren oder wie die Franzosen sagen, solfiiren, und alsdenn ein c oder vt aussprechen, und gleichwohl ein cis gedenken, und singen muß? denn er kann doch im Singen nicht c dur oder vt dièze aussprechen. Aus diesen Ursachen deucht mich, ist die Benennung der chromatischen halben Töne mit den Syllben in is und es ungleich bequemer. Ich geschweige, wenn man zugleich in der Gewohnheit ist, die Tonarten über die große Terz, eine harte oder Durtonart, die über die kleine Terz aber eine weiche oder Molltonart zu nennen. Was man sonst mit kurzen Worten *Es* dur sehr deutlich nennet, würde alsdenn *E* mol dur heissen, und diese Benennung würde nicht wenig Schwürigkeiten im Verstande unterworfen seyn.

Seite 6. erklärt der Herr Verfasser die Intervallen der Harmonie, und nimmt an

Dreyerley Secunden	eine kleine große und übermäßige.
Dreyerley Terzen	eine verminderte, kleine und große.
Dreyerley Quarten	eine verminderte vollkommne und übermäßige.
Dreyerley Quinten	eine verminderte, vollkommne und übermäßige.
Dreyerley Sexten	eine kleine große und übermäßige.
Dreyerley Septimen	eine verminderte, kleine und große.

Weil er auf die alte reine Harmonie dringet, so will er in derselben von keiner verminderten Terz wissen, sondern verweiset sie in die Melodie, wo sie besser als die davon vermittelst der Verkehrung abstammende übermäßige Sexte zu gebrauchen ist.

Seite 10. 11. wird die Solmisation der Alten mit ihren Mutationen, und die daraus entspringende alte Benennung der diatonischen Tonleiter, die noch bey vielen Ausländern gebräuch-

lich ist, erkläret. Der Herr Verfasser leistet hierdurch denjenigen keinen geringen Dienst, die sich mit den Schriften der Lateiner und Italiäner ꝛc. bekannt machen wollen. Wir wollen die Benennungen der Tonleiter hieher schreiben:

Bey den Latein.	Bey den Italiän.	Bey den Franz.
A. la mi re.	A. la re.	A. mi la.
B. fa mi.	B. fa mi.	B. fa si.
C. sol fa ut.	C. sol ut.	C. sol ut.
D. la sol re.	D. la sol.	D. la re.
E. la mi.	E. la mi.	E. si mi.
F. fa ut.	F. fa ut.	F. ut fa.
G. sol re ut.	G. sol re.	G. re sol.

Seite 17. 18. spottet der Herr Riepel der Meinung verschiedner Alten, die dafür hielten, daß in jeder alten Tonart eine andere und besondere Kraft steckte, die Gemüthsbewegungen zu erregen.

Seite 20. sqq. kommt sehr viel merkwürdiges von der Temperatur vor. Die Lehre von den Verhältnissen der Töne wird dabey zugleich einem jungen Violinisten, in Ermangelung eines Monochords, vermittelst eines andern Hülfsmittels, sehr deutlich gezeiget.

Seite 25. sqq. wird die zur Erfindung eines Satzes so nöthige Versetzungs- oder Verwechselungskunst so practisch und genau nach den dabey sich ereignenden Veränderungen abgehandelt, als annoch nirgends geschehen ist. Die hierbey sich ereignende Veränderungen sind:

1) wenn

1) Wenn in dem zu verwechselnden Satze zwey Noten im Einklange von gleichem Wehrte vorkommen. So können z. E. sechs Noten, worunter zwey gleiche sind, nicht 720mahl, wie die Regel lehret, sondern nur 360mahl, verwechselt werden. (Seite 31.)

2) Wenn vielerley gleiche Noten vorkommen. Man muß alsdenn nach einer ganz andern Regel procediren. Der Herr Verfasser erklärt sie Seite 31.

Nach diesem Eingange kommt derselbe auf die Lehre der Tonordnung an sich, zu welcher mit Betrachtungen über den Finalton, die Quinte, Terz und übrigen Töne, womit man an die Stelle der drey erstern eine musikalische Composition außerordentlicher Weise anheben kann, der Anfang gemachet wird.

Der Herr Verfasser erkennet (Seite 36. sqq.) zweyerley Absätze α) einen Grundabsatz, d. i. einen solchen, der auf dem Grundton seine Lage hat, und β) einen Aenderungsabsatz, d. i. einen solchen, nach welchen allezeit eine Ausweichung des Tones geschicht. Den Grundabsatz unterscheidet er in einen endlichen und unendlichen. Durch einen endlichen versteht er denjenigen, der das Ende des Grundtons erreichet. Durch einen unendlichen den, der nicht das Ende des Grundtons erreicht. Weil aber dieses eine Sache ist, die nicht ohne Exempel erkläret werden kann, so müssen wir den Leser auf das Werk selbst verweisen. Man sehe Seite 36. 37. sqq.

Seite 40. wird auch der Aenderungsabsatz in den endlichen und unendlichen unterschieden.

Seite 42. machet der Herr Verfasser einen Unterscheid zwischen Absatz und Einschnitt, und zeiget, daß ein Zweyer, oder ein Anzahl von zwey Tacten kein Absatz, wohl aber ein Vierer so genennet werden kann. Nach diesen Erklärungen wendet sich derselbe zum Gebrauch der Absätze, und bringet allerhand Arten von Exempeln aufs Tapet, um das Gehör seines Scholaren, und wie weit er seine dabey gemachte Regeln und Anmerkungen in Uebung zu bringen weiß, darnach zu versuchen. Weil aber alles dieses Sachen sind, die ohne Hülfe der Noten nicht angezeiget werden können, so wollen wir es hiebey bewenden lassen, und den Lehrbegierigen auf das Buch selbst verweisen. Die Lehrart des Herrn Verfassers ist ermunternd, und fähig den schläfrigsten Kopf bey Aufmerksamkeit zu erhalten. Es sind keine trockne Regeln und Vernünfteleyen. Es wird alles sofort mit einer Anzahl von Exempeln pro und contra erläutert, so wie ein geschickter, eifriger und uneigennütziger Lehrmeister es mündlich mit seinem Scholaren machen würde. Der Herr Riepel kann sich nicht anders als Beyfall und Dank von Lehrenden und Lernenden versprechen. Wir wünschen, daß er bald mit dem dritten Capitel zum Vorschein kommen möge.

Es hat derselbe die verwichne Ostermesse 1756. auch drey Violinconcerten ans Licht

gege-

gegeben, worinn ein sehr schöner Geschmack, Ordnung und Gründlichkeit herrschet. Das Publicum ist lange Zeit her nicht so glücklich gewesen, solche gute und nach allen Regeln ausgearbeitete Muster für die Geige durch den Druck zu erhalten.

III.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

Zweyter Abschnitt.

Von der rithmischen Musik. (Man sehe das vorhergehende 5. Stück Artik. IV.)

Wir haben es bereits gesagt, daß die rithmische Musik Regeln gegeben, wie man alle Bewegungen des Körpers und der Stimme solcher Gestalt in eine gewisse Mensur bringen solle, daß man den Takt dazu schlagen könne. Der musikalische Rithmus, sagt Aristides, (a) regieret eben so wohl die Gestus, als die Recitation. Es lehrte also diese Kunst den großen Nutzen des Takts und der Bewegung desselben; und man wird aus dem, was wir in den Folgen anführen werden, sehen, daß sie bey den Alten in sehr großem Ansehen gestanden. Der heil. Augustinus sagt an dem Orte seiner Retractationen, wo er

(a) De Musica libro pr.

er von seinem Buche über die Musik redet, daß er vornehmlich darinnen zeigen wollen, was für eine wunderbare Hülfe der Takt und die Bewegung desselben, leiste. (b) Et de Musica sex volumina quantum attinet ad eam partem, quae rithmus vocatur.

Die Griechen erkannten eben so wohl, als wir, vier Dinge in der Musik. Die Progression der Töne in dem Hauptsatze, oder den Gesang; die Harmonie, oder die Uebereinstimmung der verschiedenen Partien; den Takt und die Bewegung desselben, oder das Tempo. Die letztern zwey also lehrte die Rithmopöie, welche, wie wir schon angemerkt haben, von dem Porphyrius in die metrische Kunst, das ist, in die Kunst des Takts, und in die rithmische, oder in die Kunst der Bewegung, eingetheilet wird.

Wenn Plato sagen will, daß die Bewegung die Seele eines abgemessenen Gesanges sey, so spricht er, der Rithmus sey die Seele des Metrums. (c) Das Metrum, schreibt Aristoteles, (d) ist nichts als ein Theil des Rithmus. Man lieset beym Quintilian, wenn ich ihn recht verstehe, daß ein Takt nicht in den andern eingreiffen müsse, wohl aber, daß derjenige, welcher den Takt schlage, die Freyheit habe, die Bewegung desselben entweder zu beschleunigen oder anzuhalten. Rithmis spatia libera, metris finita sunt.

(b) Libr. primo. (c) Plato de Legibus I. 2.
(d) Poet. cap. 2.

sunt. (e) Aristides Quintilianus schreibt, daß, nach der gewöhnlichsten Meynung, das Metrum von dem Rithmus, so wie das ganze von seinen Theilen unterschieden sey. (f) Porro & pedibus constant metra — — differre autem metra a rithmo aiunt alii, vt a toto partem. So wie wir aber manchmahl schlecht weg die Bewegung sagen, und so wohl den Takt als die Bewegung desselben darunter verstehen; so sagten auch die Griechen manchmal schlecht weg, der Rithmus, und verstunden beydes, so wohl den Rithmus als das Metrum darunter. Und in dieser Bedeutung hat auch Aristoteles das Wort Rithmus genommen, wenn er in seiner Poetik sagt, daß die Musik ihre Nachahmungen vermittelst des Gesanges, der Harmonie, und des Rithmus mache; so wie die Mahlerkunst vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche nicht selten die griechische Terminologie brauchten, wenn sie von der Musik sprachen, kannten ohne Zweifel die Abstammung derselben, und wußten, was ein eingeführter Gebrauch in der eigentlichen Bedeutung dieser Kunstwörter geändert habe. Nun sagt aber der heil. Augustinus ausdrücklich, (g) daß man zu seiner Zeit alles mit dem Namen des Rithmus belegt habe, was die Dauer bey Ausführung der Composition angegangen. Rithmi enim no-

(e) Inst. lib. 9. c. 4. (f) Arist. libr. pr.
(g) De Musica libr. II.

men in Muſica vsque adeo patet, vt haec tota pars eius quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata ſit.

Nichts iſt in allen Sprachen gewöhnlicher, als daß auch im gemeinen Reden, der Name der Art der Gattung, und der Name der Gattung der Art beygeleget wird. Ohne uns von unſerer Materie zu verlieren, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte modulatio eine viel weitere Bedeutung gegeben haben, als es ſeinem Urſprunge nach haben kann. Die Römer nennten ſoni oder voces den Geſang; die Harmonie concentus, und den Takt numeri.

Wenn Virgil in einer ſeiner Eklogen den Lycidas ſagen läßt: Wiederhohle mir doch die Verſe, die ich dich an einem Abende ſingen hörte. Auf die Zahlen (numeros) wolte ich mich wohl beſinnen, wenn ich nur die Worte davon wüßte.

Quid, quae te pura ſolum ſub nocte canentem
Audieram, numeros memini, ſi verba tenerem. (h)

So will er den Lycidas nichts anders ſagen laſſen, als, daß er zwar die Worte, aus welchen die Poeſie beſtanden, vergeſſen habe, gleichwohl aber ſich erinnere, nach welchen Füſſen ſie abgemeſſen, oder in welchem Takte ſie componirt geweſen. So auch bedeutet modi, ein Wort, wel-

(h) Ecloga IX. v. 44. 45.

welches die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer Musik reden, eigentlich nichts als die Bewegung des Takts. Gleichwohl belegten sie beydes den Takt und die Bewegung desselben mit dem einzigen Namen modi; und gaben auch so gar den Namen modulatio der ganzen Composition, ohne sich an die Ableitung des Worts zu kehren.

Man lasse uns also zuerst zeigen, daß modulatio eigentlich nichts als den Takt und die Bewegung bedeutet, und also weiter nichts als dasjenige, was Porphyrius den Rithmus nennet. Zweytens aber lasse man uns zeigen, daß die Römer dessen ohngeachtet oft die ganze musikalische Composition die Modulation genennt haben. Wir werden die Anmerkung mehr als einmal brauchen, daß sich die Alten dergleichen Unrichtigkeiten vergönnet haben.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus, (welcher, nach des Suidas Bericht, einer von den Schülern des Aristoteles gewesen, und ein Buch über die Musik geschrieben hat, das sich in der Meibomischen Sammlung befindet,) die Musik, welche durch die Stimme ausgeübet wird, in den Rithmus und in den Gesang getheilet habe. Der Rithmus, setzt Quintilianus hinzu, ist dasjenige, was wir modulatio nennen, und der notirte Gesang das, was canor und sonus genennet wird. Vocis rationes Aristoxenus Musicus diuidit in rithmum & melos me-

emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac ſonis conſtat. (i)

Wenn Quintilianus ſagen will, daß ſein Redner die Muſik eben nicht aus dem Grunde verſtehen darf, ſo ſagt er: er braucht die Modulation eben nicht ſo vollkommen zu verſtehen, daß er auch den Takt zu den Canticis und Monologen zu ſchlagen wiſſe. Dieſes waren, wie wir weiter unten ſagen werden, diejenigen Scenen der theatraliſchen Stücke, deren Declamation dem muſikaliſchen Geſange am nächſten kam. (k) Nam nec ego conſumi ſtudentem his artibus volo, nec moduletur, ut muſicis modis cantica excipiat.

Gleichwohl, und dieſes iſt es, was ich zum zweyten anzumerken habe, nennt Quintilian oft die ganze Compoſition eine Modulation, und begreift unter dieſem Namen den Geſang, die Harmonie, den Takt, und die Bewegung. So ſagt er, zum Exempel in dem dritten Hauptſtücke ſeines zweyten Buchs, wo er ſo beſondere Lehren von der Pronunciation, und der Sorgfalt, die ein Redner auf ſeine Stimme zu wenden habe, giebt, indem er von verſchiedenen üblen Arten zu pronunciren redet: „Nichts „kann mir in der Pronunciation widerwärtiger „klingen, als wenn ich in den Schulen und Ge„richtsplätzen nach der theatraliſchen Mo„dulation ſingen höre. Dieſer Fehler iſt „Mode,

(i) Inſtit. lib. I. cap. 12. (ſi) Inſt. lib. I. cap. 13.

„Mode, ich gestehe es; aber eben so wohl muß „man auch gestehen, daß er einem Redner höchst „unanständig sey.„ Sed quodcunque ex his vitiis magis tulerim, quam quo nunc maxime laboratur, in causis omnibus scholisque cantandi, quod inutilius sit an foedius ignoro. Quid enim Oratori minus conuenit quam modulatio scenica? (l) Man siehet leicht, daß Quintilian hier unter Modulation den Gesang oder die componirte Declaration begreift, und also die ganze Modulation Composition nennet.

In den Ueberschriften, welche zu Anfange der Komödien des Terenz stehen, wird gesagt, daß Flaccus die Modos dazu gemacht, oder sie modulirt habe; anstatt daß man hätte sagen sollen, Flaccus habe die Declamation componirt. Modos fecit, modulauit Flaccus.

Der heil. Augustinus giebt einigermassen den Grund von diesem Gebrauche an, indem er sagt, daß fast alles, was ein Musikus zu thun habe, unter dem einzigen Worte Modulation begriffen sey. Modulatio, quo vno paene verbo tantae disciplinae definitio continetur. (m)

Ich könnte noch verschiedene Stellen aus den alten lateinischen Verfassern anführen, in welchen die Worte modi und modulatio in einer so weiten Bedeutung genommen werden; um aber den Leser davon zu überzeugen, daß man gemeiniglich die ganze Composition darunter verstan-

(l) Inst. lib. XI. cap. 3. (m) De Musica lib. prim.

ſtanden, wird es genug ſeyn, nur noch die Erklärung anzuführen, welche der Sprachlehrer Diomedes, der vor dem Verfalle des römiſchen Reichs gelebt hat, von dem Worte modulatio giebt. Die Modulation, ſagt dieſer Schriftſteller, iſt die Kunſt, die Ausſprache einer auf einander folgenden Rede angenehmer, und zu einem dem Ohre ſchmeichelhaften Getöne zu machen. (n) Modulatio eſt continuati ſermonis in iucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conuerſus.

Kurz das Wort modulatio hatte unter den Römern eben die Bedeutung, welche das Wort carmen hatte; ein Wort, welches wir nach der eigentlichen Bedeutung nicht überſetzen können, nach welcher es die Abmeſſung und die in Noten gebrachte Ausſprache der Verſe bedeutete; denn da wir die Sache ſelbſt nicht haben, ſo fehlt uns auch das eigentliche Wort, wodurch wir ſie ausdrücken könnten. Wir werden bald von dieſem carmen reden. Jetzt wollen wir wieder auf die Rithmopöie, oder auf die eigentlich ſo genannte Modulation zurückkommen.

Wir wiſſen, wie die Alten ihre Vocalmuſik, oder ihre über gewiſſe Worte componirte Muſik abzumeſſen pflegten. Die Silben in der griechiſchen und lateiniſchen Sprache hatten ihren beſtimmten Werth, und dieſer beſtimmte Werth war ſo gar auch relativiſch; das iſt, zwey kurze Sil-

(n) De Arte Grammatica lib. 2. cap. 4.

Silben durften in der Aussprache nicht länger dauern, als eine lange, und eine lange mußte so lange dauern, als zwey kurze. Die kurze Sylbe galt in der Abmessung eine Zeit, und die lange galt zwey Zeiten. Auch den Kindern, sagt Quintilian, ist es nicht unbekannt, daß die lange Sylbe von zwey Zeiten, und die kurze nur von einer ist. Longam esse duorum temporum, breuem vnius, etiam pueri sciunt. (o)

Dieses Verhältniß zwischen den langen und kurzen Silben, war eben so unwandelbar als heut zu Tage das Verhältniß zwischen den Noten von verschiedenem Werthe ist. So wie in unserer Musik zwey Viertelnoten eben so lange dauern müssen als eine halbschlägige, eben so dauerten auch in der Musik der Alten zwey kurze Sylben nicht länger und nicht kürzer, als eine lange. Wenn also die griechischen oder römischen Tonkünstler etwas, was es nun auch seyn mochte, componirten, so durften sie sich nur nach dem Werthe der Sylben richten, über welche sie eine jede Note setzten. Der Werth der Note war bereits durch den Werth der Sylbe bestimt. Und nun wird man es einsehen, warum Boethius, welcher unter der Regierung des Theodoricus, Königs der Ostgothen, als die Schaubühnen in Rom noch offen waren, lebte, von einem Componisten, welcher Verse in einen Gesang bringt, sagt: daß diese Verse schon ihre

(o) Institut. lib. 9. cap. 4.

ihre Abmeſſung, vermöge ihrer Einrichtung, haben; das iſt, vermöge der Verbindung der langen und kurzen Sylben, aus welchen ſie beſtehen. Ut ſi quando melos aliquod Muſicus voluiſſet adſcribere ſupra verſum, rithmica metri compoſitione diſtentum &c. (p)

Da nun aber, bey den Griechen und Römern jedermann von Kindheit an den Wehrt einer jeden Sylbe wußte, ohne eine beſondere Bemühung darauf verwendet zu haben, ſo wußte er auch zugleich den Werth einer jeden Note, weil dieſer mit jenem einerley war.

Wie viel Zeiten brachten nun aber die Griechen und Römer in die Abmeſſung der Geſänge, die ſie auf gewiſſe Worte componirt hatten, dieſe Geſänge mochten nun von einer Art ſeyn von welcher ſie wolten? Ich antworte. Was die Geſänge anbelangt, die über Verſe componirt wurden, ſo war die Abmeſſung dieſer Geſänge, und die Zahl der Zeiten in jedem Takte bereits durch die Figur des Verſes beſtimmt. Ein jeder Fuß des Verſes machte ein Maaß oder einen Takt aus. Man wird auch wirklich in folgenden finden, daß das Wort pes, welches einen Fuß bedeutet, vom Quintilian, und von andern, für das Wort Takt gebrauchet worden. Gleichwohl kann man wider dieſe Erklärung eine Einwendung machen; dieſe nehmlich, daß wegen der Beſchaffenheit des Fuſſes, die Takte eben

(p) De Muſica libr. 4. cap. 3.

eben desselben Gesanges von verschiedener Dauer müßten gewesen seyn, weil die Füsse in eben demselben Verse einander nicht alle gleich waren. Einige hatten nicht mehr als drey Zeiten, da andre hingegen derselben viere hatten. Denn in der That enthielten die Füsse, welche nur aus einer langen und einer kurzen Sylbe, oder aus drey kurzen Sylben bestanden, nicht mehr als drey Zeiten, anstatt daß die Füsse, welche aus zwey langen oder aus einer langen und zwey kurzen Sylben bestanden, vier Zeiten hatten. Ich räume es ein, daß dieses nicht anders seyn konnte. Gleichwohl aber hinderte dieses nicht, daß der, welcher den Takt schlug, ihn nicht mit der vollkommensten Genauigkeit hätte schlagen können.

Was die Gesänge anbelangt, welche über Prosa componirt wurden, so sieht man wohl, daß der Werth einer Note gleichfals von dem Werth der Sylbe abhieng, über welcher sie stand. Vielleicht maassen die Alten die Gesänge von dieser Art ganz und gar nicht ab, sondern liessen demjenigen, welcher nach den Grundsätzen der rithmischen Kunst den Takt schlug, die Freyheit, die Cadence nach jeder beliebigen Anzahl von Zeiten, die er zusammen zu nehmen, und gleichsam unter ein gewisses Maaß zu vereinigen, für gut befand, zu bemerken. Und seit wenn schreiben wir denn den Takt in unsere Musik? Dieses nun ist die Ursache, warum die Alten die Poesie unter die Zahl der musikalischen Künste

rechneten. Dieses ist die Ursache, warum die meisten griechischen und lateinischen Schriftsteller, welche von der Musik geschrieben, weitläuftig von dem Werthe der Sylben, von den Füssen und den Versarten, so wie auch von derselben Gebrauche handeln, um einer Rede mehr Anmuth und Nachdruck dadurch zu geben. Wer es gern wissen will, wie tief die Alten diese Materie ergründet haben, mag dasjenige lesen, was der heil. Augustinus in seinem Buche von der Musik davon geschrieben hat.

Uebrigens lernen wir von dem Aristides Quintilianus, und sehen es auch aus dem, was andre Schriftsteller davon gesagt haben, daß die Alten einen Rithmus gehabt, in welchem jeder Fuß des Verses nicht immer einen Takt ausgemacht, weil es Takte gegeben, die aus acht syllabischen Zeiten zusammen gesetzt gewesen, das ist, aus acht kurzen Sylben, oder derselben Werthe. Es war dieses ein Mittel, der Unbequemlichkeit abzuhelfen, die aus der ungleichen Dauer eben desselben Verses entstand. Weil aber dieses die eigentlich so genannte Musik angehet, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntniß dieser Wissenschaft, eine weitläuftige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat. (q)

Wie

(q) Hr. Burette, Mitglied der Königl. Akademie der schönen Wissenschaften; im 5ten Theile ihrer Geschichte.

Wie zeigten aber die Alten den Werth der Noten in ihrer organischen oder instrumental Musik an, wo der Werth dieser Noten durch den Werth der Sylben, über welchen sie stehen könnten, nicht bestimmt werden konnte? Das weis ich nicht; ich bilde mir aber ein; daß man in der instrumental Musik jedem σημειον oder jeder organischen Note ihren gewissen Werth vielleicht durch Puncte, die man bald darüber, bald darunter, bald auf die Seite gesetzt, vielleicht auch durch die beyden Zeichen gegeben habe, durch die man den Werth der Sylben, ob sie lang oder kurz wären, anzudeuten gewohnt war, und deren Figur man gleich in den alleruntersten Klassen kennen lernte. Von diesen σημειοις werden wir weitläuftig handeln, wenn wir die Art und Weise erklären werden, wie die Alten so wohl ihren musikalischen oder eigentlich so genannten Gesang, als auch denjenigen Gesang, welcher nichts als eine Declamation war, in Noten verzeichnet haben.

Weit neugieriger wird man seyn, noch etwas anders zu wissen; die Art nehmlich, wie die metrische Musik in jeder Art von Bewegungen des Körpers den Takt angezeiget habe. Wie konnten die Alten, wird man gleich Anfangs fragen, die Gebehrden in Noten bringen? Wie fiengen sie es an, jede Bewegung der Füsse und Hände, jede Stellung, jeden Gang durch eine besondere Figur auszudrücken, die jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete? Auf diese Fragen

will ich hier bloß antworten; daß die Kunst die Gebehrden mit Noten auszudrücken, oder, wenn man so sagen will, die Wörterbücher der Gebehrden (denn wir werden sehen, daß die Alten wirklich dergleichen Wörterbücher hatten, wenn man sich anders dieses Ausdrucks hier bedienen darf) kein Werk der rithmischen Musik, von welcher wir gegenwärtig handeln, waren. Sie setzte die Kunst, die Gebehrden in Noten auszudrücken, als eine schon erfundene und in Ausübung gebrachte Kunst voraus, welche von der hypocritischen Musik, oder der Saltation, gelehret wurde. Von ihr weiter zu reden, wollen wir also bis dahin versparen, wo wir von derjenigen musikalischen Kunst handeln werden, welche die Griechen Ορχησις, und die Römer saltatio nannten. Wie aber, wird man versetzen, fieng es die rithmische Musik an, daß sie den Schauspieler, welcher recitirte, und den Schauspieler, welcher die Gebehrden machte, in einerley Falle erhalten und beyde mit einerley Tacte regieren konnte? Ich antworte, daß dieses eines von den Dingen gewesen sey, von welchen der heil. Augustinus sagt, sie wären einem jeden bekannt, der sich mit der Schaubühne zu thun mache, und eben deswegen halte er es nicht für werth, sie lange zu erklären. Weil wir aber die Sachen, worauf es hier ankömmt, nicht mehr vor Augen haben, so kann man sich nun das so leicht nicht vorstellen, wovon der heil. Augustinus sagt, daß es jedermann zu seiner Zeit gewußt

habe

habe. Die Stellen, die wir weiter unten aus den alten Verfassern anführen werden, beweisen zwar, daß der Schauspieler, welcher recitirte, und der, welcher die Gebehrden machte, sehr wohl mit einander übereinstimmten, und mit der vollkommensten Genauigkeit einerley Tact hielten; allein die Art, wie dieses geschah, erklären sie nicht. Doch aber findet man bey dem Quintilian etwas von den Grundsätzen, auf welche die Art und Weise, beyde Schauspieler zu vereinigen, war gebauet worden.

Aus einer Stelle des Quintilian erhellet also, daß man, um die Action gleichsam abzumessen, und denjenigen, welcher die Gebehrden machte, in den Stand zu setzen, daß er dem, welcher recitirte, folgen konnte; daß man, sage ich, hierzu eine Regel erdacht habe, welche darinn bestand, daß drey Worte allezeit eine Gebehrde gelten solten. Da nun aber diese Worte eine bestimmte Dauer hatten, so mußte die Gebehrde gleichfals eine bestimmte Dauer haben, und konnte also abgemessen werden. Hier ist die Stelle: hic veteres Artifices illud recte adiecerunt, vt manus cum sensu & deponeret & inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est vtrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod interuallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec obseruatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immerito, ne aut diu otiosa

esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu conciderent. (r) „d. i. „Diejenigen, welche zuerst Profeßion davon gemacht haben, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, und sie auf der „Bühne aufführen zu lassen, haben sehr weislich „daran gethan, wenn sie festgesetzt, daß jeder „Gestus mit einem Verstande anfangen, und sich „mit demselben auch zu gleicher Zeit schliessen „solle. Sie haben Grund gehabt, diese Regel „vorzuschreiben; denn beydes eine Gebehrde zu „machen, ehe man noch den Mund aufgethan, „und die Gebehrde noch fortzusetzen, wenn man „schon zu reden aufgehört hat, ist gleich unanständig. Es ist wahr, unsre Künstler, weil „sie gar zu sinnreich haben seyn wollen, haben „sich darinne geirret, wenn sie festgesetzt, daß die „Dauer der Aussprache von drey Worten, auch „die Dauer einer Gebehrde seyn solle. Dieses „geschieht natürlicher Weise nicht, und es gehörig in Ausübung zu bringen, kann auch keine „Kunst lehren. Doch unsre Künstler haben geglaubt, daß sie nothwendig, es möge auch kosten, was es wolle, eine Methode vorschreiben „müßten, durch die das Maaß eines Gestus bestimmt werde, welcher beydemal, sowohl wenn „er zu langsam, als wenn er zu übereilt geschieht, „gleich sehr mißfällt; und der Grundsatz, welchen „sie

(r) Inst. lib. XI. cap. 4.

„sie deswegen festgesetzt haben, ist das beste, „was sie haben erdenken können.„

Ich habe das Wort Artifices, dessen sich Quintilian bedient, durch diejenigen, welche Profeßion davon machen, die Declamation der theatralischen Stücke zu componiren, und sie aufführen zu lassen, übersetzt, und mich dabey auf zwey Gründe gestützt. Der erste ist dieser, weil Quintilian hier nicht von den Lehrern der Beredsamkeit reden will, denen er in seinen Institutionen andre Namen beylegt. Der andre ist, weil in eben dem Hauptstücke, aus welchem die angeführte Stelle genommen ist, Quintilian sehr oft von den bey den Komödianten üblichen Gebräuchen redet, und diejenigen Artifices, oder Artifices pronunciandi nennet, welche Profeßion davon machten, die theatralischen Stücke aufführen zu lassen. Wir werden eine von diesen Stellen weiter unten anführen, in welcher Quintilian weitläuftig von der Sorgfalt redet, mit welcher die Artifices pronuntiandi einem jeden Komödianten diejenige Maske austheilten, die sich zu dem Charakter der Person, die er vorstellte, schickte.

Hier ist noch eine andre Stelle des Quintilian, aus welcher man einiges Licht in Ansehung der Regeln nehmen kann, welche die rithmische Kunst, um die Zeiten der Gebehrden abmessen zu können, vorschrieb. „Nach jedem Theile des „Tacts, vor sich besonders genommen, muß sich „nur der, welcher recitirt, richten; denn dieser

„ist verbunden, wenn man ihm einen Theil des „Tacts schlägt, diejenige Sylbe auszusprechen, „die er unter diesem Theile des Takts aussprechen „soll; der Rithmus aber regieret alle Bewegun„gen des Körpers. Derjenige, welcher die Ge„behrden macht, muß bey dem Schlusse eines „jeden Tacts, den Fall beobachten, ob es ihm „gleich erlaubt ist, einige Theile oder Noten die„ses Tacts, vorbeygehen zu lassen, ohne eine „Gebehrde zu machen, und ob er gleich in sein „stummes Spiel dergleichen Stillschweigen oder „Ruhen, die in der Partie desjenigen, welcher „recitirt, sehr selten vorkommen, so viele bringen „kann, als er will. Der Rithmus läßt dem „Gebehrdenmacher diese Freyheit, und dieser, „wenn er sich derselben bedient, zählet bloß die „Theile des Takts, die er, so zu reden, leer läßt, „und bemerkt sie wohl gar, um sie desto sicherer „zu zählen, bald mit einer Bewegung des „Fingers, bald mit einer Bewegung des Fus„ses; und auf diese Art läßt er vier bis fünf „Noten vorbey gehen, ohne einige Bewegung „zu machen. Und daher sagt man auch, eine „Pause, oder eine Ruhe von vier Noten, „eine Ruhe von fünf Noten. Ausser diesem „kann man auch zum Vortheile dessen, welcher „die Gebehrden macht, ohne Nachtheil, die Be„wegung des Taktes anhalten, weil dieses An„haltens ohngeachtet, dennoch jede Note, jeder „Schlag, jedes Aufheben des Taktschlägers eine „Zeit gilt.„ Et quod metrum in verbis modo,

rith-

rithmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rithmi facilius accipiunt, quamquam haec & in metris accidunt. Maior tamen illis licentia est, vbi tempora etiam animo metiuntur & pedum & digitorum ictu interualla signant quibusdam notis, atque aestimant quot breues illud spatium habeat; inde Tetrasemeion & Pentasemeion. Deinde longiores sunt percussiones: nam semeion tempus est vnum.

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst gewiß ist, so ist es mir doch nicht möglich, die Methode hinlänglich zu erklären, welche die rithmische Musik lehrte, um den Schauspieler, welcher redte, und den, welcher die Gebehrden machte, in einer so vollkommenen Uebereinstimmung zu erhalten. Vielleicht verband man mit dem Zeichen, welches die Gebehrde, die der Schauspieler machen solte, bemerkte, noch ein ander Zeichen, welches die Zeit, wie lange die Gebehrde dauern solte, anzeigte.

Was die Bewegung des Tacts anbelangt, die von den Alten eben so hoch geschätzt wurde, als von dem Lulli, dem la Lande und andern guten französischen Tonkünstlern; so scheint es mir unmöglich zu seyn, daß sie die Griechen und Römer, so zu reden, in Noten hätten schreiben können, oder daß sie, vermittelst eines gewissen Zeichens, die eigentliche Dauer, welche jeder Tact haben solte, hätten bestimmen können. Sie mußten sich ohne Zweifel hierinn, so gut wie wir, auf den Geschmack und die Beurtheilungskraft

dsjenigen verlassen, welcher den Tact schlug, als auf denjenigen, welcher aus der rithmischen Kunst seine besondere Profeßion machte. Zwar haben einige Neuern geglaubt, man könne noch auf eine andre Art, als durch den mündlichen Unterricht, die Dauer, welche eine Arie haben solle, lehren, und also auch der Nachwelt die Bewegung, mit welcher man sie spielen müsse, hinterlassen; allein ihr Geheimniß bestand in dem Gebrauche einer Taschenuhr, durch welche sie zu ihrem Zwecke zu kommen gedachten. Indem sie zum Exempel bestimmten, wie viel Secunden die ersten zwanzig Takte in der Chaconne des Phaetons dauern solten, so vermeinten sie dadurch die Bewegung, mit welcher der Takt in diesem Stücke zu schlagen sey, lehren zu können. Doch ohne mich viel in die Untersuchung der Möglichkeit dieses Anschlags einzulassen, will ich bloß anmerken, daß die Alten auf keine Weise darauf fallen konnten, weil ihre Uhrmacherkunst viel zu unvollkommen war, sie auf einen solchen Gedanken zu bringen. Sie hatten nicht einmal Uhren mit Rädern, geschweige, daß sie Secundenuhren hätten haben sollen; und es ist ganz bekannt, daß sie ihre Zeit bloß vermittelst der Sonnenuhren, oder der Sanduhren und Wasseruhren abzumessen pflegten.

Wir wissen, daß die Alten den Tact auf ihren Theatern schlugen, und auf diese Art den Rithmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der Schauspieler, welcher die Ge-

behr-

behrden machte, die Chöre und so gar die Instrumente, als einer ihnen allen gemeinen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt, daß die Gebehrden dem Tacte eben so wohl unterworfen wären, als die Gesänge selbst; so fügt er hinzu, daß die Schauspieler, welche die Gebehrden machen, den Zeichen, welche mit den Füssen gegeben würden, das ist, dem Schlagen des Tacts, eben so genau folgen müßten, als ihm diejenigen folgen, welche die Modulation ausführen. Unter diesen versteht er die Schauspieler, welche recitiren, und die Instrumente, welche sie accompagniren. Atqui corporis motui sua quaedam tempora, & ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.

Andern Theils sehen wir aus zwey Stellen in dem Buche des Lucians, welches Ορχησις überschrieben, und eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, daß bey dem Schauspieler ein Mann in eisernen Schuhen gestanden, welcher mit dem Fusse auf das Theater stampfte. Nach allen Umständen sollte man glauben, daß eben dieser Mann den Takt m it dem Fusse so stark geschlagen habe, daß ihn alle diejenigen, welche sich darnach richten mußten, hören können.

Ins künftige ein mehrers.

IV.

Fortſetzung der Gedanken des Herrn D. Gemmels über Hrn. Daubens Generalbaß.

Das fünfte Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in den andern gelangen könne.

Die Tonwechſelung wird allhier ſehr weitläuftig vorgetragen, und dennoch keine andere als die Ausweichung in die Quinte und Sexte in Anſehung der harten Tonart, und die Ausweichung in die Terz und Quinte in Anſehung der weichen Tonart gezeiget. Aber ſagt der Herr „Verfaſſer, die unten vorkommende Tabellen „werden mehrere Anleitung geben, inſonderheit „wie man in die andere Tonarten kürzlich gelan„gen könne.„ Dieſe Tabellen könnten, wenn ſie harmoniſch richtig wären, jemanden nützlich ſeyn, der die Regeln der ordentlichen Ausweichungen ſchon alle begriffen hätte. Aber der Herr Verfaſſer handelt, wie mich deucht, nicht aufrichtig gegen einen Anfänger, für den doch ohne Zweifel ſein Buch geſchrieben iſt, daß er ihm den nöthigen Unterricht der Modulation an demjenigen Orte des Buches, wo er hingehörte, ſchuldig bleibt, und hernach in einem andern Capitel alles untereinander wirft. Soll man den Mattheſon, Heinichen und Fux etwann allhier zu Rathe ziehen? Dazu hat er ja ſchon

ſeinen

seinen Lesern die Lust benommen. In einem ordentlichen Lehrbuche, deucht mich, müßten doch wohl diejenigen Ausweichungen, deren man sich in der fantastischen und recitativischen Schreibart allein bedienet, schlechterdings von denjenigen getrennet, und besonders gelehrt werden, die jeder Tonart allein eigen sind, und deren Käntniß zur Composition eines jeden musikalischen Stückes ohne Unterscheid erfordert wird; denn die Ausweichungen, die in andere Töne, als in die Töne einer Tonart geschehen, sind keiner Tonart alleine eigen, indem dieser Ton so viel Recht daran hat, als jener, und man kann auch ohne ihre Hülfe ein musikalisches Stück setzen, es sey von was für einer Gattung es sey.

Das Seite 41. in der zweyten Notenreihe vorkommende erste Exempel:

5		7	5
3	7	5	*
		3	
G	E	Cis	D

ist nicht gar zu richtig. Was soll die Septime auf E? Soll sie entweder nicht resolviren, oder soll die Harmonie zu cis fünfstimmig seyn?

Das in der ersten Notenreihe vorkommende allererste Exempel, wo auf G der Sextquintenaccord, und auf A der Septimenaccord bezeichnet ist, übergehen wir. Es ist damit wie mit dem schon oben angeführten:

6	7
5	5
3	3
F	G

bewandt. Dergleichen Exempel ſtoſſen faſt auf jeder Seite auf, und zeugen von der harmoniſchen Einſicht des Herrn Verfaſſers.

Seite 42. zeiget ſich folgender merkwürdiger Satz:

8	*6	*6	*5		
5	4	3	4		
3*				*	
D	A	A	H	H	E

Eine mit den natürlichen Folgen der Harmonie bekannte Perſon würde hier zuförderſt den Sextquartenaccord von dem erſten A weggelaſſen und den Undecimenſatz $\left\{\begin{matrix} d \\ a \\ e \end{matrix}\right.$ darüber geſetzet haben. Dem zweyten A hätte er nachgehends den harmoniſchen Dreyklang $\left\{\begin{matrix} c \\ a \\ e \end{matrix}\right.$ gegeben, und alsdenn wäre die Undecime e zu der folgenden Note H gehörig vorbereitet geweſen.

Mit dem A A in dem darauf folgenden zweyten Exempel iſt es nicht anders bewandt.

Wir wollen die vielen Vernünfteleyen, die der Herr Daube bey jedem §. anſtellet, mit Stillſchweigen vorübergehen. Einen Anfänger halten ſie auf, ohne ihm deutlichen und gewiſſen Unterricht zu geben, und einer, der einen beſſern Unterricht davon hat, muß unfehlbar dabey gähnen. Doch zur Probe wird es nicht ſo gar uneben ſeyn, dasjenige anzuführen, was der Herr Verfaſſer über den Rückgang der Modulation aus dem E mol ins C dur Seite 47. ganz ſinnreich ſchreibt: „Bey dem Zurückgehen

„in

„in C, heißt es, fällt es schon schwerer, ohne „Ausschweifung in andere Accorde, zu verfah„ren. Die Ursach davon ist diese: Dieweil die „Harmonie des Grundtonsaccords E mol keine „Gleichheit weder mit der Quarte noch mit der „Quinte von C hat: Man wollte denn sagen; „auf die erste Hälfte der 5 von dem Grundtone „C gehört $\frac{6}{4}$ darüber, da so denn zwey Töne mit „dem Grundtone E oder dessen Harmonie gleich „wären; dieweil aber dieses zwey vollkommene „Accorde, nemlich der Grundton E und der $\frac{6}{4}$ Ac„cord auf der 5 des Grundtons C, welcher doch „nur die Umwendung von C ist, dahero auch als „ein vollkommner Accord des Grundtons C kann „angesehen werden; so kann dieses nicht seyn, „wohl aber, wenn man sich der $\frac{7}{6}$ bedienet, wel„che auf dem 5ten Accorde von C zu stehen „kömmt: desgleichen der 7 auf dem E, wo so „denn der Baß um einen halben Ton höher „schreitet, und den Accord von $\frac{6}{4}$ überkömmt, „worauf eine ordentliche Auflösung in den Grund„ton C erfolgen kann, als:

	6	7/6 7/5	
	3	— —	
E	G	G G	C

ingleichen

7	6		
5	4	6	
3	2	3	
E E	F – D	E – D	C

ingleichen

9	8	7	
4		5	
		3	
E	F	G	C

Wer

Wer bewundert hier nicht zuförderſt das Raiſonnement des Herrn Verfaſſers? Ich wette, daß Böhm aus Görlitz nicht deutlicher geſchrieben hat. Die darauf folgende Exempel ſind auch recht niedlich. In dem erſten Exempel paradirt die $\frac{7}{6}$, ein Satz, der noch nicht erklärt iſt, und davon der Herr Daube mit allen ſeinen drey Grundaccorden nicht einmahl den Urſprung zu zeigen fähig iſt. In dem andern Exempel bemerket man die Verwandelung des Septimenaccord $\left\{\begin{matrix} d \\ h \\ g \end{matrix}\right.$ in den Secundenſatz $\left\{\begin{matrix} d \\ h \\ g \end{matrix}\right.$, bevor er aufgelöſet wird. Das iſt eine beſondre Rarität, die in einen Spielkaſten gehöret. Im dritten Exempel blitzet der Satz hervor:

$$\begin{matrix} 9 & 8 \\ 4 & — \\ F & \end{matrix}$$

Vermittelſt dieſer tours de paſſe-paſſe kömmt endlich der Herr Daube aus dem E mol ins C dur zurück. Auf folgende Weiſe zurücke zu gehen

$$\begin{matrix} h & c \\ g & g \\ e & e \\ \hline E & C \end{matrix}$$

iſt ſeinen Regeln nicht gemäß. Das macht nach ſeiner Meinung zwey Octaven oder Quinten hintereinander. Aber folgende Art?

$$\begin{matrix} h & h \\ g & g \\ e & f \\ \hline E & D \end{matrix}$$

Alsdenn würde ja das Zurückgehen in C dur nicht so schwer seyn. Der Herr Daube liebet die Umschweiffe, und annoch recht gekünstelte Umschweiffe.

Die letzte Fortsetzung in dem nächsten Stücke.

V.

Lebenslauff Herrn Johann Heinrich Quiels, Organisten und Schuladjuncti zu Nimtsch in Schlesien.

Ich bin allhier zu Nimptsch Ao. 1680. den 25. Novembr. gebohren, und auch diesen Tag getauft worden. Mein Vater war Zacharias Quiel, bürgerlicher Züchner, meine Mutter Maria aber, eine gebohrne Weißin. In meinem sechsten Jahre bin ich zur Schule gehalten worden. Meine Präceptores waren: Herr Christoph Büttner Rector, und Herr Tobias Hübner Cantor und Organist. So bald ich tauglich war, hielte mich der letztere zum Singen an, und weil sich eine ungemeine Begierde dazu bey mir äußerte, so besuchte ich gleich andern meiner Mitschüler die wöchentliche gehaltenen 4. Singstunden fleißig, worinnen ich bald die Noten, und die damals gebräuchlichen Hammerschmiedtischen Motetten, nicht so wohl nach den Noten, als vielmehr nach dem Gehör, wie an-

andere meiner Mitschüler, jedennoch solche so fertig singen lernte, gleich als wären es schlechte Choralgesänge. Ob ich nun gleich meine Eltern kindlich bat, mich wenigstens auf der Violine einige Zeit lernen zu lassen, so konte ich doch solches wegen ihrer Armuth nicht erhalten, sondern ich muste vielmehr im 12. Jahr meines Alters aus der Schule, und meinem Vater in seinem Handwerk, so viel mir möglich, arbeiten helfen. Ich erhielt aber dennoch mit vielem Bitten, daß mir meine Eltern eine, ob zwar schlechte Geige kauften, welche ich selbst stimmen lernte, und allerhand Stücke darauf zu spielen anfieng. Hernach begab ich mich zu einem meiner Mitschüler, der auf der Violine spielte. Von dem bekam ich so viel Unterricht, daß ich verstehen lernte, aus welchem Tone ein Stück, das er mir vorspielte, gieng, und wie man es etwa zu nennen pflegte. Dieser Unterricht dauerte ungefähr zwölf Wochen, und hiemit solte es genug seyn. Als aber Ao. 1694. mein ehemals gewesener Präceptor Hübner keinen Altisten hatte, so ersuchte dieser meinen Vater, daß ich die Singstunden wieder besuchen solte, weil ohnedem nichts dafür gezahlet werden durfte. Ich wendete allen möglichen Fleiß an, und nahm in kurzer Zeit in der Singkunst so zu, daß ich ein Stück entweder aus dem Hammerschmiedt, oder von meinem gewesenen Schulpräceptor Hübner, wiewohl ohne sonderlichen Zierrath, daher sang. Ich bekam immer mehr Lust die Musik zu lernen,

und

und hielte bittend bey meinen Eltern so lange an, bis sie mich die Violine und das Clavier bey dem gedachten Hrn. Hübner erlernen liessen.

Nun wäre ich gerne auf diesem letztern sehr fleißig gewesen. Ich hatte aber das Unglück, daß ich zu Hause kein Clavier hatte, in den Lehrstunden aber nur ein Gelehntes bespielen konte, welches zu der Zeit geschehen muste, wenn mein Lehrer in der Schule war. Diese Verhinderung machte, daß ich nicht geschwinde genung zunehmen konte; worzu noch kam, daß ich dem Handwerk meines Vaters fleißig obliegen muste, welches aber wider mein Naturell war. Ja ich hätte bey nahe meinen Eltern den Gehorsam aufgekündiget, und wolte wider ihren Willen in einer benachbarten Stadt ein Kunstpfeiffer werden; Aber mein lieber Präceptor in der Musik kam, ich weiß nicht wie, hinter dieß Geheimnis, und wuste durch seine Beredsamkeit mir solches auszureden, und zwar mit solchen nachdrücklichen Worten, daß ich bey Endigung seiner Predigt ihm folgende Worte zur Antwort gab: Nun werde ein Kunstpfeiffer wer da will, ich nicht. Darauf erwiederte mir mehr gemeldter Herr Cantor: Mein Sohn, glaube mir, der Himmel wird mit der Zeit etwas anders aus dir machen; welches mir damals zu glauben unmöglich schien, ob ichs gleich herzlich wünschte. Ich hatte nicht zwey volle Jahr gelernet, als ich von der Musik abgehen und dagegen das Handwerk meines Vatern

rechtschaffen üben muste, weil mich meine Eltern zu sonst nichts anhalten wolten. Als aber Ao. 1701. der zeitherige Rector Büttner mit Tode abgieng, und dem überbliebenen Cantor Hübner die Schule zu bestreiten alleine nicht wohl möglich war, so nahm mich dieser mit Genehmhaltung der Obern (weil sonst kein ander Subjectum zum Rectorat vociret werden durfte) zu einem Gehülfen an, welches ich darum erwehne, weil binnen der Zeit, als ich dem Herrn Hübner die Schule besorgen half, ob gleich solches etwa nur 24. Wochen gedauret, ich Gelegenheit hatte, mich fleißig in der Musik zu üben, zudem ich mich in einer benachbarten Kirche beym Choro musico einige Zeit als ein Adjuvant gebrauchen ließ. Eben dieses Jahr im Monat August wurden die beyden hiesigen Kirchen den Catholischen zu ihrem Gottesdienstlichen Gebrauch eingeräumet, und da geschahe es zum öftern, daß ich ersuchet wurde, bey ihrem Gottesdienst hülfliche Hand zu leisten, und weil der damahlige Cantor Krehl öfters unpäßlich war, so bat er mich seine Stelle mit Orgelspielen zu ersetzen. Ich that es willig, weil er mir einigen Unterricht im Generalbaß ertheilete, welchen ich zuvor nicht wuste. Hiemit hatte ich mir bey dem hiesigem Catholischen Magistrat eine solche Gunst zuwege gebracht, daß, da Anno 1707. im Monat Decembr. beyde hiesige Kirchen den Evangelischen wieder eingeräumet wurden, ich ad interim die Orgel zu spielen, nebst dem das Singen in der Kirche und bey Begräbnissen

nissen zu versehen, ersuchet wurde, auch hernach Ao. 1708. ohn alles mein Gesuch zum Organisten und Adjunctus Scholä ernennet und confirmiret ward, auch beyde Functiones durch GOttes Gnade nun schon 47. Jahr verrichte.

Was meine Arbeit laut meines Decrets bey der Kirche betrift, so lieget mir ob, sowohl Sonn- und Feyertags die Orgel zu spielen, in den Wochengebeten und Freytagspredigten aber das Orgelspiel und Singen mit den Schülern allein ohne den Cantor zu besorgen: Sonn- und Feyertags muß der Cantor den Choralgesang selbst verrichten, dabey ich nichts, als die Orgel zu spielen habe. Was die Musik anbetrift, die an Sonn- und Feyertagen produciret wird, so habe ich laut meines Decrets dieselbe nicht zu besorgen, und wie ich oft gehöret habe, der Cantor auch nicht.

Diesem ungeachtet habe ich mich jederzeit bemühet, daß gleich wohl fast immer so wohl Sonn- als Feyertags in hiesiger Kirche etwas musiciret worden, weil ich gesehen, daß wenn es auf andere, deren Schuldigkeit es sonst an andern Orten ist, ankäme, man selten, oder wohl gar keine Musik in der Kirche hören würde; denn sie sagen: es ist nicht meines Thuns. Hiebey kann ich nicht unangemerket lassen, daß mir diese meine freywillige Unterziehung bey nahe zur Schuldigkeit wor-

den, indem ich unterschiedenemahl hören müssen: Ich wäre ja verbunden, daß ich die Kirchenmusik bestellen solte. Hätte ich mich diesem Anmuthen nicht widersetzet, so wäre nicht allein mir, sondern auch meinen Successoribus diese Arbeit, und zwar ohne alle Vergeltung gewiß aufgebürdet worden. Es wird hiesiges Orts weder von der Kirche noch sonst, niemand als ein Choradjuvant besoldet, sondern es sind allezeit vor mehr als hundert Jahren her, lauter freywillige Personen, und mehrentheils bürgerliche Personen gewesen, die beym Chore ohn alles Entgeld ihre Beyhülfe geleistet haben; Und wenn diese denn nicht mehr Hand anlegen werden, so fällt die Musik bey der Kirche auf einmahl hin. Wenn ich auf die Zeit kommen werde, als das Collegium musikum errichtet worden, will ich etwas mehr davon gedenken. Ich gehe itzt wieder zurück, und komme auf meine Lehrzeit, in welcher ich an meinen Lehrmeister in der Musik unterschiedliche Fragen gethan, und ihn ersuchet, mir dieselben zu beantworten, wovon ich aber nur zwey anführen will.

Die erste war: Lieber Herr Cantor, beliebe er mir zu sagen, warum man selten oder wohl gar nicht aus dem fis, cis und gis Stücke antrift? Er beantwortete mir diese Frage also: die Claviere und Orgeln sind nicht darnach eingerichtet, daß diese wohl klingen würden: wilt du aber aus solchen Tönen ein Stück sehen,

so

so setze zum f, c und g die gehörigen Kreutze, so wirst du haben, was du wilt. Damit muste ich zufrieden seyn, weil er davon weiter nichts sagen wolte. Hätte ich damahls gewust, wie man nach einem eintzigen Modo alle zwölf dur und auch alle zwölf moll Tone oder Modos richtig aufzeichnen kann, so hätte ich einer solchen Frage nicht nöthig gehabt. Er hatte eine lateinische Motette aus dem f moll, wovon er sagte: Es hätte solche ein Ordensmann in Brieg gesetzet. Der Text hieß: Cupio dissolui &c. welchen Text er ins Deutsche übersetzet, der sich also anfing: Von der Welt zu scheiden, nach so vielem Leiden, erwart ich mit Begier 2c. Ich bat mir dieses Stück von ihm aus, und erhielt es, dabey ich bemerkte, daß es sehr oft ins cis, oder nach heutiger Art des benahmet, clausulirte, und daß dieser Accord unleidlich klang, wenigstens meinen Ohren, derowegen versuchte ich so lange mit der Clavierstimmung, bis ich nicht allein gemeldten Accord, meiner Meinung nach rein, sondern auch andere, als gis, oder nach itziger Benennung as, item es, (damahls dis genannt) rein bekam. Wie viel ich aber einem jeden Tone abgenommen oder zugesetzet, wuste ich nicht; denn daß ein solch Instrument vorhanden wäre, worauf man alle Intervalle abmessen und berechnen könte, war mir unbekannt, ob gleich Prinz und Werkmeister nebst andern diese Wissenschaft durch den Druck bekannt gemacht hatten. Von der Temperatur hatte ich zwar einmahl reden gehö-

ret; was es aber seyn solte, wuste ich nicht. Ich verschwieg es dennoch meinem Lehrer, aus Furcht, ich möchte damit ausgelachet werden, wenn ich sagte, daß ich an der Stimmung gekünstelt hätte. Das zweytemahl fragte ich ihn: warum zwischen h, c, e und f keine erhöheten Claves (wie ichs nannte) zu finden? Da bekam ich zur Antwort: du bist ein Curiosus; neulich fragtest du, warum man nicht Sachen aus dem fis, cis und gis &c. hätte, itzt fragest du: warum die Claviatur zwischen h, c, e und f keine erhöheten Claves habe? Je, wer wolte das Clavier kennen lernen, wenn es nicht so, wie itzt, sondern anders aussehen solte? Hiemit war meine Frage beantwortet. Wäre aber der musikalische Patriot damahls, wie itzt am Tage gewesen, so hätte derselbe für mich antworten können. Man sehe gemeldtes Buch pag. 233. squ. nach. Nach langer Zeit, als dieses nützliche Buch an den Tag kam, habe ich mir selbst zwey Claviere auf diese Art verfertiget, und meine älteste Tochter konte unterschiedenes darauf spielen. Man könte von dieser Claviatur viel nützliches gedenken. Weil es aber dennoch dem besten Clavierspieler einige Schwierigkeit verursachet, und in der Kirche man die kostbahren Orgeln derowegen nicht anders, als sie füritzt sind, bauen wird, in der That auch eben alles das herauszubringen ist, was diese neue Claviatur vermag, so wird es wohl bey dem Alten bleiben. Ob ich mit diesen Fragen meinem Lehrer zu

nahe

nahe getreten, oder ob er mich eines bessern belehren sollen, stelle ich dem Leser zu urtheilen anheim.

Beym Antritt meines Organistenamts, bekam ich bald unterschiedliche Lehrlinge, darunter auch etliche Jahre hernach der itzt in Breßlau berühmte Herr Hoffmann Organist zu St. Mar. Magdalena war. Da wurde ich gleichsam genöthiget, nicht allein wegen meiner, sondern auch der Discipel wegen, wenn sie anders was taugliches lernen solten, mir allerhand Musicalien, so wohl fürs Clavier, als auch Kirchensachen nach und nach anzuschaffen. Von obgedachtem Catholischen Cantor Krehl, hatte ich ein Werckchen, das vom Generalbaß handelte, zur Abschreibung, Fischers musikalisches Blumenbüschlein, Frobergers Fugen; hernach vom Silberbergischen Cantor Friedrich Rittig, Prinzens satyrischen Componisten und Niedts Variation über den Generalbaß. Diese schrieb ich alle in größter Eil ab, weil sie sonst nicht zu bekommen waren. In Breßlau hatte der Neustädtische Cantor Conrad Gürtler, des damahls berühmten Organistens in Leipzig Dan. Vetters musikalische Kirch- und Hausergötzlichkeit zum Verkauf in Commißion. Da ichs erfuhr, ließ ich dieses Werk von Breßlau mitbringen, und da sahe ich, wie eine Cadenz auf dem Clavier bey einem Choral solle gespielet werden, welches mir und vielen andern, ob sie schon Organisten hiessen, dennoch nicht bewust war. Will

jemand, der dieses lieset, darüber lachen, der kann es thun. Es ist mir oft selbst lächerlich, daß man zur selbigen Zeit nicht besser informiret worden. Darauf ließ sich Heinichens Generalbaß Werk, erste Edition, sehen, wornach ich jederzeit meine Musikschüler angeführet habe, die den Generalbaß lernen wollen. Um diese Zeit oder kurz hernach kam das neueröfnete Orchestre an den Tag: von welchem schönen Buche ich gestehe, daß ich sehr viel daraus gelernet, und daß man dem Herrn Auctori vielen Dank zu sagen hat. Als ich 1713. wegen eines Kochischen Jahrgangs mit dem damahligen Organisten zu St. Maria Magdalena Herrn Johann Christoph Gläser zum Abschreiben gegen 6. Rthlr. einig wurde, und es aber mit dem Hin und Herschicken sehr unrichtig ging, so reisete ich selbst nach Breßlau. Weil es nun gleich Jahrmarkt war, so besuchte ich die Buchladen, um zu sehen, ob viel neues von musikalischen Büchern anzutreffen wäre. Ich fand Werckmeisters Harmonologia. Kaysers Landlust, Erlesene Sätze, Kayserl. Friedenspost. Erlebachs Oden zwey Theile: und noch andere Sachen, die ich alle kaufte und mitbrachte. Matthesons erstes Orchestre, ob ich es gleich vorhin besaß, kaufte ich noch einmahl, welches ich einem meiner Musikschüler zuließ, habe es auch nachgehends verschiedenen guten Freunden verschreiben müssen, weil gleichwohl noch ein und andere zu finden waren, die gerne lernen wolten. Was ich aber

mit

mit Abschreibung des Kochischen Jahrganges für Mühe gehabt, ist kaum zu glauben. Die ersten 10. Stücke hat Herr Koch als der Autor richtig corrigiret, aber die übrigen waren fast alle falsch; über vielen Generalbassen hatte es die erforderlichen Signaturen nicht, welche man nicht allemahl errathen kann. In den Vocalstimmen mangelte es oft am Text, bald an den Noten. Der redliche Herr Hoffmann in Breßlau, der mir an diesem Jahrgange treulich schreiben half, wird sich noch wohl erinnern, was man für Mühe damit gehabt, damit ich dieses Werk richtig hatte. Nach einiger Zeit bin ich mit dem noch lebenden Herrn Cantor Volckmar in Hirschberg wegen unterschiedener Kirchenmusikalien und anderer Sachen in Correspondenz getreten, welcher liebreiche Briefwechsel, unter uns noch bis dato dauret. Von ihm habe ich einen starken Schellischen Concerten Jahrgang, und einen Asterischen Cantaten Jahrgang, einen Erlebachischen, einen Liebholdischen nebst vielen andern Sachen. Dieser liebreiche Freund und Gönner, hat mir auch unterschiedene musikalische Tractate zuwege gebracht, und verschrieben, als: Printzens satyrischen Componisten alle 3. Theile, dessen Musika historica, Stephani Sendschreiben, und noch andere zur Durchsicht, als Prätorii Syntagma musikum, Bendelers Organographia, und noch einige andere, welche mir so gleich nicht beyfallen.

Als der itzige berühmte Organist Herr Hoffmann nach Breßlau kam, wurde ich durch dessen Vermittelung mit dem damahlichen Cantore Herrn Willisch bekannt, von welchem ich zwey Telemannische Concerten- und einen Gartnhoffischen, nebst etlichen Cantaten Jahrgängen abschrieb, daß ich also für itzt noch 15. volle Jahrgänge besitze, ohne die andern Sachen, so daß ich aus diesen noch wohl zwey bis drey Jahrgänge zusammen bringen würde, der Fest- und Paßionsoratorien nicht zu gedenken. Alle diese Sachen habe ich bloß meiner Musikschüler halben mir mit vieler Müh und Unkosten angeschaffet, damit diese in ihren Lehrjahren auch guter Meister Sachen zu sehen und zu hören bekommen; denn, wie ich schon oben gedacht, wäre ichs der Kirche wegen zu thun nicht verbunden, aber so hat mich die große Liebe zur Musik dazu beweget. An musikalischen Schriften und Claviersachen habe ich auch keinen Mangel, und ich kann ohne Ruhm, doch mit Wahrheit sagen, daß wohl unter 50 meines gleichen kaum einer zu finden, bey dem eine solche Menge musikalischer Sachen, als bey mir anzutreffen, derowegen schrieb mir einsmahl ein redlicher Freund: Wir beyde werden nach unserm Tode kein Geld, sondern nur Musikalien hinterlassen. Ich antwortete dagegen: mein werthester Freund redet recht, aber ich gestehe, daß mir manch musikalisches Werk, oder Stück um ein dutzend Ducaten nicht feil, wenn ich es verlassen, und nicht mehr haben solte,

und

und solte ich sie alle specificiren, die ich so hoch schätze, könte ich wohl dem Reichsten Trotz bieten. Ein Geldnarr wird hierüber lachen, das mag er thun; ich glaube dennoch, daß er nimmer ein solch Vergnügen an seinem Gelde haben kann, als ich an meinen Musikalien. Ich könte meinen musikalischen Catalogum hersetzen, wenn ich nicht befürchten dürfte, daß ich es aus Ruhmsucht thäte. Wer bey mir aus- und eingehet, wird wissen, daß ich die Wahrheit rede.

Ao. 1725. wurde ein neues Orgelwerck von 20. Stimmen, mit zwey Manualen und einem Pedal gebauet, welches ich auf Begehren der Obern disponiret, und dabey mit contrahiren half. Was ich dabey für Mühe, auch wohl Verdruß gehabt, lasse ich billig ungesaget. Aber dieses kann ich dem Orgelbauer Ignatz Menzel zum Ruhme nachsagen, daß er alles dem Contract gemäß, ja noch besser verfertiget, derowegen auch sein Sohn, der dieses Werk statt seines Vaters überlieferte, die ihm angebothene Recommendation ausschlug, mit dem Bedeuten: Mein Vater ist nicht gewohnet dergleichen anzunehmen, das Werk stehet da; kommt ein Künstler darauf zu spielen, so redet sie selbsten. Was er damit gemeinet, ist leicht zu errathen. Er hat auch der Forderung wegen die Kirche nicht übersetzet, so daß man mit ihm vollkommen zufrieden seyn können. Er entdeckte mir einige Vortheile, wenn an diesem Werk etwas wandelbar werden solte, wie dem Mangel zu hel-

helfen. Und ob es gleich nun schon über 29. Jahr stehet, hat sich dennoch kein Hauptfehler gefunden. Den kleinen Mängeln weiß ich selbst zu helfen, dafür ich auch jährlich eine Erkäntlichkeit von der Kirche erhalte.

Oben habe ich erwehnet, daß hiesige Choradjuvanten lauter freywillige Personen sind, welche meist im bürgerlichen Stande leben, und weil diese zum Theil abstarben, theils auch von hier wegzogen, so geschahe es, daß ich etliche Jahr nach einander nur wenigstimmige Sachen produciren konte. Die wenigen, die noch übrig, berathschlageten sich zwar untereinander, wie man die Kirchenmusik wieder in etwas empor bringen konte; aber sie merkten bald, daß ohne meine Beyrathung nichts ausgerichtet werden würde; derowegen ersuchten sie mich, ihnen meine Meynung hievon zu eröfnen. Ich schlug ihnen eine andere Person vor, deren Beyrathung mehr als die meinige zu dieser guten Meynung dienlich seyn würde. Mir wurde aber zur Antwort: sie hätten von dem, welchen ich ihnen vorgeschlagen, eine abschlägige Antwort erhalten, mit dem Bedeuten: es wäre nicht seines Thuns. Ich hätte vorhin schon aus Erfahrung gesehen, daß eine solche freywillige Unterziehung nicht lange dauret. Dennoch aber wurde das, was ich ihnen anrieth, beliebet, so daß Ao. 1734. nicht nur zwey Adeliche Personen, die allhier wohnhaft sind, sondern auch zwey Doctores Medi-

cinä

cinâ, nebst etlichen Kaufleuten und andern bürgerlichen Musikverständigen Personen, eine unter sich beliebte Societät, oder wie es etliche nenneten: ein Collegium musikum, der Kirchenmusik halber unter sich errichteten. Weil man aber so wohl Instrumente, als Musikalien dabey nöthig hatte, über dieses auch Mangel an einem Discantisten und Altisten war: so wurden 8. hierzu taugliche Knaben ausgelesen, und mit mir ein Accord errichtet, daß ich dieselben so wohl im Singen als auch auf unterschiedlichen Instrumenten unterweisen solte. Dieses neu aufgerichtete Exercitium musikum hatte diesen Nutzen, daß man wiederum in der Kirche vielstimmige Concerten und starke Oratorien musiciren konte. Aber dieses Glücke dauerte nicht lange, denn es funden sich nach und nach solche Verhinderungen ein, die nicht wohl zu erwehnen sind, bis endlich 1741. der Krieg in Schlesien anging, welcher zum Verfall dieser Einrichtung vieles beygetragen. Ein Director dieses Collegii verstarb, der zweyte, als Director primarius, zog von hier. Man konte fast keinen Knaben mehr finden, der Musik zu lernen Willens war, weil es ihnen von falschen Personen widerrathen wurde, deren Schuldigkeit dem Bedünken nach, es ehender gewesen, dieselben darzu anzuhalten. Man konte sehr selten ein Exercitium halten wegen allerhand Verhinderungen, und also zerfiel diese Einrichtung der Kirchenmusik halber nach und nach, so wie sie angefangen hatte. Als der vor-

itzige

itzige Kreißinspector Herr Samuel Benedictus Töpffer hieher nach Nimbtsch vociret wurde, so ließ er sich zwar angelegen seyn, das Exercitium musikum auf den alten Fuß wieder herzustellen; aber aller Mühe ungeachtet, war es nicht zu voriger Perfection zu bringen. Demnach ist nur noch ein kleiner Rest davon übrig, und dieser bemühet sich, daß die Musik in der Kirche doch nicht ganz aufhören möge. Man gestehet ihnen gerne zu, daß sie aus meinem musikalischen Vorrath alle Jahr einen Jahrgang auswehlen mögen, welcher ihnen beliebet. Da aber bey dieser Societät eigentlich kein Capital vorhanden, wo die, ob gleich wenige Unkosten herzunehmen, indem das Sonntägliche so genannte Recordiren kaum allemahl 2. Sgr. einbringet; so ist leicht zu muthmassen, daß diese löbliche Anstalt von keiner Dauer seyn kann.

Ein hiesig Gestr. Magistrat hat schon 1735. erlaubet, auch darüber Recognition ertheilet, daß man bey Hochzeiten und Tauffen von den anwesenden Gästen zu den Unkosten des Collegii sammlen mag. Es ist aber alles, was gesammlet wird, fast nicht zureichend, und träget kaum die nothwendigen Unkosten aus, ohne, daß denen Adjuvanten (wie es wohl billig wäre) jährlich auf einen Trunk Bier könte gereichet werden. Stürbe etwa einmahl ein vermögender Liebhaber der Musik, und vermachte ein Legat von etlichen hundert Thlr. zum Collegio musiko, oder die Musikschüler dürften durch die ganze

Stadt

Stadt sammlen, wie es an vielen Orten Schlesiens Gebrauch ist, so wäre der Sache gerathen, sonst zweifle ich sehr. Solte jemand ein besseres Mittel wissen, dem will ich nicht widersprechen. Ich wünsche es!

VI.

Auszug eines Schreibens von unbekannter Hand (*) an den Verfasser der Beyträge aus Hamburg vom 12. Febr. 1756.

— — Meine Neugierde trieb mich bis an das äußerste Ende von Norwegen. Daselbst habe ich zu Thronhiem(**), welches die nördlichste Stadt dieses Königreichs ist, einen Mann kennen gelernt, der meine ganze Aufmerksamkeit verdiente. Dieser ist Herr Daniel Berlin, Vorsteher der Musik in bemeldter Stadt, und Organist der dortigen Hauptkirche. Er ist aus Memeln in Preußen gebürtig, von da er auf Befehl seines Vaters, der ebenfals ein Musikus ist, 1730. seiner Kunst halber nach Copenhagen gereißt, und im Jahr 1737. nach Thronhiem beruffen wor-

(*) Der Herr Concipient unterzeichnet sich Petrus Georgides Danus in seinem lateinisch geschriebnen Briefe.

(**) Insgemein Drontheim.

worden, wo er das erwähnte Amt mit vielem Ruhm bekleidet. = Er hat daselbst Anfangsgründe der Musik zum Gebrauch der Anfänger im Jahr 1744. und Claviersonaten in Augspurg 1751. herausgegeben. Unter verschiedenen mechanischen Werken, so wohl zur Natur = als Tonlehre, verdienet insonderheit seine Temperaturmaschine, welche er 1752. verfertiget hat, bemerket zu werden. Da er sich vorgenommen, dieses vollkommene Monochord selbst zu beschreiben und bekannt zu machen, so will ich ihm mit meiner Beschreibung nicht zuvor kommen, sondern nur etwas weniges davon sagen. Es bestehet aus vier stählernen Sayten und eben so viel Tasten. Die Sayten sind mit sonderbarer Kunst gespannt, und nehmen auf das leichteste und geschwindeste alle Arten der Temperatur an. (Vermuthlich werden sie durch verborgene Räder angezogen.) Er glaubt, daß die aus fünf Linien bestehende Tonleiter in eine viel natürlichere könne verwandelt werden.

Auf dieses Monochord hat er das diatonische, das diatonisch=chromatische und diatonisch=enharmonische Geschlecht angebracht. Das diatonische Geschlecht setzet er aus 12. gleichen Intervallen zusammen, welche er im Heraussteigen folgender massen benennet: $2, 2^{\frac{11}{12}}, 2^{\frac{10}{12}}, 2^{\frac{9}{12}}, 2^{\frac{8}{12}}, 2^{\frac{7}{12}}, 2^{\frac{6}{12}}, 2^{\frac{5}{12}}, 2^{\frac{4}{12}}, 2^{\frac{3}{12}}, 2^{\frac{2}{12}}, 2^{\frac{1}{12}}, 2^{0}$.

2°. (*) Das diatonisch chromatische Geschlecht drückt er durch 24 gleiche Intervallen aus, als 2, $2^{\frac{23}{24}}$, $2^{\frac{22}{24}}$, $2^{\frac{21}{24}}$, u. s. w. Das enharmonische Geschlecht aber bestehet aus 36. gleichen Intervallen, wobey die Längen der Sayten sich also verhalten 2, $2^{\frac{35}{36}}$, $2^{\frac{34}{36}}$, $2^{\frac{33}{36}}$ u. s. f. (†)

Er hat ein Clavier, welches, wenn es nur einmal gut gestimmt ist, seine Stimmung so lange behält, als die Sayten dauren. Ferner hat er auch ein Clavier verfertiget, welches die Töne durch Anstreichung einiger Räder angiebt, die man also so lange halten kann, als man will. Der Ton desselben komt mit dem Ton der Knie-Geige überein. Bey einem andern Clavier hat er eine Erfindung angebracht, da man durch

(*) Da diese 13. Zahlen die Längen von 13. gleich gespannten Sayten ausdrücken, so ist klar, daß dieses System nichts anders ist, als die so genannte gleich schwebende Temperatur; denn, wenn man an statt der Zahlen 2, $2^{\frac{11}{12}}$ u. s. f. setzet 2000. $2000^{\frac{11}{12}}$, $2000^{\frac{10}{12}}$, u. s. f. so bekommt man die Sorgenschen Zahlen für die gleichschwebende Temperatur.

(†) Es ist auch in diesen beyden Geschlechten nichts neues noch ungemeines anzutreffen. Denn das chromatische Geschlecht des Herrn Berlins ist nichts anders als die Sorgische gleichschwebende Temperatur, wo zwischen den zwey nächsten Tonen gerade in die Mitte noch einer kommt. In dem enharmonischen aber kommen noch 2 gleiche dazwischen.

einen Fußtritt die Stärke und Schwäche (piano und forte) regieren kann. (†)

— Unter andern Büchern, die ich bey ihm fande, zeigte er mir auch die historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik ꝛc. in deren 1. Theile 7. Artikel I. Band der Erfindung des Herrn von Moldenit in Ansehung der Flötraversiere gedacht wird. Da er mich fragte, was ich von der Möglichkeit derselben hielte, so läugnete ich zwar solche nicht schlechterdings; doch sagte ich ihm, daß es mir etwas unbegreiflich damit vorkäme. In dem Augenblicke nahm er die Flöte, und machte mir eine wirkliche Probe damit. Was mich hiebey am meisten befremdete, war, daß ich bemerkte, daß, er mogte c h b oder a, angeben, die Application oder Fingersetzung allezeit einerley blieb. Herr Berlin offenbarte mir endlich das Geheimniß, und da mußten wir alle beyde herzlich lachen. Das Geheimniß bestehet darinnen, die tiefern Töne c h b und a, vermittelst der menschlichen Stimme, ins Mundloch hinein zu singen. Unterdessen gehöret doch viele Uebung und Geschicklichkeit darzu ꝛc. ꝛc.

VII.

(†) Solche Fußtritte hat der hier bekannte und sehr geschickte Mechanicus Herr Holfeld, vor zwey Jahren an verschiedene Claviere mit sehr gutem Vortheil angebracht. Indessen benimmt alles dieses nichts der Geschicklichkeit und den Verdiensten des Hn. Berlins. Zwey nachdenkende Künstler können leicht zu gleicher Zeit auf eben dieselbe Erfindung gerathen.

VII.

Die Churfürstl. Pfälzische Capell- und Kammermusik zu Mannheim. im Jahre 1756.

Intendant.

Herr Baron von Eberstein.

Capellmeister für die Kirche, Herr Carl Grua, ein Italiäner.

Capellmeister für das Theater, Herr Ignatz Holtzbauer, aus Wien.

Concertmeister und Director der Instrumental-Kammermusik, Herr Johann Stamitz.

Concertmeister und Director der Instrumental-Kirchenmusik, Herr Alexander Toeschi, ein Romaner.

Sängerinnen.

Madam. Rosa Bleckmann, gebohrne Gabrielin, aus Bologna.

Madam. Dorothea Wendling, gebohrne Spurni, aus Stutgard.

Madem. Francisca Schöpfer, aus Mannheim.

Sänger, und zwar Sopranisten.

Die Herren Lorenz Tonarelli, aus dem Romanischen.

Philipp Saparosi, eben daher.

Contraltisten.

Die Herren Philipp Galetti, aus dem Toscanischen.

Joh. Bapt. Caraucci, aus dem Romanischen.

Tenoristen.

Die Herren Peter Sarselli, aus Bologna.
Pietro Carnoli, aus Parma.
Jacob Schöpfer, aus dem Tyrolischen.

Baßisten.

Die Herren Joseph Giardini, aus Bologna.
Franz Lutz, aus dem Tyrolischen.

Erste Violinisten.

Nach (1) Herrn Stamitz folgen
2) Die Herren Dominicus Basconi, ein Sicilianer.
3) Christian Cannabich, aus Mannheim.
4) Carl Joseph Toesschi, = =
5) Johannes Toesschi, = =
6) Ignatz Fränzel, = =
7) Franz Anton Wendling, aus dem Elsaß.
8) Jacob Friedel, ein Deutscher.
9) Jacob Crammer, aus Schlesien.
10) Johann Nitschel, aus Mannheim.

Zweyte Violinisten.

1) Die Herren Franz Richter, aus Ungarn.
2) Nicol. Heroux, aus dem Elsaß.
3) Wilhelm Sepp, ein Deutscher.
4) Joh. Georg Danner, aus Maynz.
5) Wilhelm Schwarz, ein Deutscher.
6) Anton. Brunner, = =
7) Johann Meyer, = =
8) Georg Ritter, ein Böhm.
9) Joh. Matuska, aus Wien.

10) Wilhelm Crammer, aus Mannheim.

Flötraversisten.

1) Die Herren Johann Baptist Wendling, aus dem Elsaß.
2) Sartorius, aus Schwaben.

Oboisten.

1) Die Herren Johann Bleckmann, aus Westphalen.
2) Alexander le Brün, aus Brüssel.

Violoncellisten.

1) Die Herren Innocent Danzi, aus Italien.
2) Anton Filz, aus Bayern.

Ripienviolonceellisten.

1) Die Herren Johann Fürst, ein Deutscher.
2) Wilhelm Friedel, ebenfals.

Contrabaßisten.

1) Die Herren Georg Nitschel, aus Böhmen.
2) Joh. Schäffer, ein Deutscher.

Fagottisten.

1) Die Herren Heinrich Ritter, ein Deutscher.
2) Anton. Straßer, = =

Bracciſten.

1) Die Herren N. Götz, ein Deutscher.
2) Ferdinand Frenzel, = =
3) Johann Bohrer, = =
4) N. Lochner. = =

Waldhornisten.

1) Die Herren Joseph Ziwini, aus Böhmen.
2) Wenzel Ziwini, = =
3) Jacob Ziwini, = =
4) Johann Matuska, = =

Organisten.

1) Die Herren Franz Ritschel, ein Deutscher.
2) Anton Marxfelder, =

Annoch zwölf Trompeter und zwey Paucker.

Pensionairs.

Hr. Carl Osthuis, Concertmeister, ein Niederländer.

Sopranisten.

Madam. Eleonora Scio, aus dem Tyrolischen.
Die Herren Mariano Lena, aus Lucca, dienet noch bey der Kirche.
Heinrich Besarini, aus dem Romanischen.

Altisten.

Die Herren Angelo Poli, aus Bologna.
Stephan Basi, aus dem Romanischen.

Tenoristen.

Herr Lorenz Santorini, aus Venedig.

Baßisten.

Herr Natali Betinardi, aus Venedig.

Flötraversisten.

Die Herren Martin Cannabich, aus dem Elsaß.
Nicolaus Lerch, ein Deutscher.

VIII.

Vermischte Nachrichten.

Berlin. In der Haude- und Spenerschen Handlung allhier sind folgende musikalische Werke herausgekommen:

1) *Traité de la Fugue & du Contrepoint divisé en deux parties par Mr. Marpourg* 1756. groß 4. Der erste Theil enthält zugleich

so wie die deutsche Ausgabe, wovon diese die Uberse-
tzung ist, 62 Tabellen, und der 2te Theil enthält 60.
2) *Principes du Clavecin par Mr. Marpourg* 1756. gr. 4.
Hiebey sind 20 Tabellen, und also zwey mehr als in
der deutschen Ausgabe. Nach den drey deutschen
Editionen von dieser Anleitung zum Clavierspielen,
ist die gegenwärtige französische die vierte.

Berlin. In der Langischen Handlung sind fol-
folgende Sachen fertig geworden:

1) **F. W. Marpurgs zweyter Theil des Hand-
buchs bey dem Generalbaß und der Compos-
tion.** Nebst IX. Kupfertabellen. 1756. groß 4.
2) **Neue Oden und Lieder zum Singen beym
Clavier von F. W. Marpurg.** Von diesem Verfas-
ser sind nur eigentlich etliche 20 Stück darinnen, und
die übrigen sind von verschiedenen andern Berlini-
schen Musicis. Die sämtlichen Verfasser haben sich be-
mühet, in der eigentlichen Schreibart eines Chanson
zu schreiben, und keine aus theatralischen Sachen
geborgte Wendungen in ihre Ausarbeitungen zu
bringen. Wegen des **Tambourins**, wozu die
Worte folgendermassen anfangen: **Eilt ihr Schä-
fer, eilt zum Tanze** 2c. ist zu erinnern, daß das
in der Mitte des andern Theils bey den Worten:
weil man annoch Rosen bricht, vorkommende
da capo oder **von vorne**, ganz falsch ist, und daß
alle acht Zeilen dieses zweyten Theils ganz zu Ende
gesungen werden müssen, ehe man wieder von vorne
anfängt. Man beliebe also dieses erste **von vorne**,
welches, ich weiß nicht, durch was für einen Zufall
in den Druck eingeschlichen, und aus Uebereilung
in der Correctur stehen geblieben ist, gänzlich durch-
zustreichen, und sich in Ansehung der Wiederholung
nach der Ordnung der Verse im Text zu richten.

Leipzig. Hr. Joh. Gottl. Emanuel Breitkopf
fänget nunmehro an, seine erfundne neue und sehr
saubre Drucknoten, die jeden mittelmäßigen Stich über-
treffen,

treffen, und einem schönen Kupfer nichts nachgeben, zur Aufnahme der Musik anzuwenden. Nachdem er ein weitläuftiges Werk, ein Meisterstück in zweyen Künsten, unter dem Titel: *Il trionfo della fedeltà*, welches ein dramatisches Schäferspiel ist, und so wohl der Dicht- als Tonkunst nach die Durchlauchte Ermelinde Thalia zur Verfasserin hat, glücklich zu Stande gebracht: so hat er dem Publico anitzo unter andern Sachen in seinem Verlage geliefert:

1) *Recueil d'Airs à danser executés sur le théatre du Roi à Dresde, accommodés pour le Clavecin* 1756. in groß Notenformat. Der geschickte Balletcomponist und Kammermusikus am Dresdenschen Hofe, Herr Johann Adam, hat sich auf Anhalten einiger Freunde seiner zierlich angenehmen Muse, dahin bringen lassen, diese Sammlung zu veranstalten, und die Tänze für das Clavier zu bequemen. Der an diesem Hofe herrschende feine Geschmack und der Beyfall, der die Feder dieses gefälligen und in dem Character und Ausdrucke der höhern choraischen Compositionen glücklichen Setzers allezeit zu begleiten pflegt, ist Bürge genung für den innern Werth dieser Stücke, woran es der Herr Verleger an äußrer Pracht in Ansehung des Papiers und Abdrucks nicht hat ermangeln lassen.

2) Berlinische Oden und Lieder 1756. Papier, Format und Abdruck sind wie bey dem vorhergehenden Werke beschaffen. Der Nahme des Dichters und Componisten ist jeder Ode allezeit beygefüget worden. Da die Verfasser derselben ihr Augenmerk seyn lassen, hauptsächlich für die Stimme, und nicht für das Clavier, und nur ein Lied, nicht aber eine Operarie zu setzen: so geschichts daher, daß ein Liebhaber wenig Mühe haben wird, diese Lieder sogleich vom Blatte wegzusingen, und daß man keine weitläuftige Auszierungen und Künstleyen, sondern einen

leich-

leichten und dem Character der Poesie zukommenden Gesang darinnen finden wird.

Altona. Vierstimmig Choralbuch, worinnen alle Melodien des Schleswich-Holsteinischen Gesangbuchs enthalten sind. Componirt und mit Königl. allerhöchstem Privilegio exclusivo herausgegeben von Joh. Balth. Rein. Altona 1755. in Verlag des Verfassers, allwo es auch zu bekommen ist, 83 Seiten in länglicht 4. ohne Zuschrift, Vorbericht und Register. Der Herr Verfasser fand, daß die Gesänge der Lutherischen Kirche eine Art der Verbesserung in Ansehung der Composition bedurften. Da nun Se. Königl. Dänische Maj. unlängst ein neues Gesangbuch in den Schleswich-Holsteinischen Staaten einführen liessen, und Herr Rein bey diesem Vorfalle vermittelst eines allergnädigsten Freyheitsbriefs berechtigt ward, die Melodien dazu herauszugeben; so gieng seine Sorge dahin, nicht allein zu den Gesängen, die keine Melodie hatten, eine zu componiren, sondern ins besondre verschiedne alte unschickliche Melodien theils zu verbessern, theils gänzlich zu verwerfen. Gegenwärtiges Choralbuch ist nun die Frucht seiner Bemühungen, und es ist kein Zweifel, daß ihm alle, dem Dienste der Kirche in Ansehung des Choralgesanges gewidmete Personen, für seinen rühmlichen und wohlgelungenen Fleiß allen ersinnlichen Dank haben werden. Der Hr. Verfasser hat die verlangte vierstimmige Harmonie zu seinen Liedern nun zwar nur durch blosse Ziefern angezeiget, und sie nicht ordentlich vierstimmig in Noten ausgesetzet. Es sind die Fortschreitungen seiner Bässe und die darüber gesetzten Ziefern aber so beschaffen, daß der geringste Anfänger im Generalbasse diese Lieder ohne viele Mühe, so gleich vierstimmig auszuführen im Stande ist. Die mit verschiedenen alten Melodien vorgenommene Veränderungen scheinen nicht allein mit Grunde geschehen zu seyn, sondern die neuen Melodien haben zugleich alle Kennzeichen eines erbaulichen

chen andächtigen Gesanges an sich. Wir wünschen dem Hn. Verfasser Glück zu dieser ersten öffentlichen, uns bekannten Probe seiner Geschicklichkeit. Der Stich ist von dem Hrn. Pingeling, sehr nett und sauber, und der Druck auf stark und schönes Papier.

Braunschweig und Hildesheim. In der Schröderischen Handlung allhier sind herausgekommen: Oden und Lieder mit Melodien, nebst einer Cantate: der Podagrist, von Friedr. Gottlob Fleischer. 1756. Die Componisten scheinen sich um die Wette zu beeifern, die artige Welt mit Oden zu beschencken, und unsern Nachbarn jenseit des Rheins hierinnen nichts mehr nachgeben zu wollen. Gegenwärtige Sammlung gehört unter diejenigen, die sich bey derselben unstreitig so vielen Beyfall erwerben wird, als es in einer andern Gattung von galanten Compositionen, verschiedue wohlgesetzte und schmakhafte Claviersuiten des Herrn Verfassers gethan haben. Die Poesien sind alle von den größten Dichtern der Zeit, besonders von dem sinnreichen Herrn Zachariä.

Hamburg. Von des Hrn. Legationsraths von Mattheson *plus vltra* ist das dritte Stück herausgekommen, von welcher lesenswürdigen gelehrten Schrift wir dem Leser im nächsten Stück mehrers sagen wollen.

Torgau. Kurze Entscheidung der Frage: Wie sollen die Präludia eines Organisten bey dem Gottesdienste beschaffen seyn? oder welches sind die Kennzeichen eines in seinen Amtsverrichtungen verständigen Organisten? von Johann Friedr. Willh. Sonnenkalben, Organisten in Herzberg. Torgau gedruckt bey Johann Gottlieb Petersell 1756. 28 Seiten in 4. Der Herr Verfasser hat unstreitig Recht, wenn er mit den Vorspielen mancher Organisten nicht zufrieden ist. Ich weiß zwar, daß viele dieser Herren ihre Blösse überhaupt mit ihrem schwachen Gehalte bemänteln. Allein wie wenig sie mit dieser Entschuldigung fort-

kommen können, ist daraus abzunehmen, weil es verschiedene sehr schwach besoldete und doch sehr geschickte und überlegte Organisten giebt. Mancher, wenn er auch aufs beste besoldet wäre, würde darum doch nicht mehr Fähigkeit und Urtheil erlangen. Wer nicht, auch ohne einen einträglichen Dienst, einen genungsamen Trieb zu seiner Besserung besitzt, wird diesen Trieb durch den Dienst nicht bekommen. Er solte ihn schon mit in den Dienst bringen. Indessen wäre es zu wünschen, daß ein vernünftiger und geschickter Organist auch allezeit seinen Verdiensten gemäß bezahlt würde. Wir kehren nach dieser kleinen Ausschweifung zur Schrift des Herrn Sonnenkalb zurück worinnen wir mit den löblichen Gesinnungen eines vernünftigen Mannes, die guten Einsichten eines braven Organisten gepaaret finden. Da die Schrift nur aus einigen Bogen besteht, und man solche in den Buchläden haben kann: so entübrigen wir uns, einen Auszug daraus zu machen, sondern wir wollen sie nur den Herren Organisten, die seiner Erinnerungen bedürfen, zur fleißigen Durchsicht empfehlen. So viel können wir den Leser versichern, daß der Herr Sonnenkalb seinen Gegenstand ganz wohl und gut bearbeitet hat. Ungeachtet derselbe annoch sehr jung ist, so wird man dennoch die vernünftigsten Einsichten eines reifern Alters darinnen überall finden. Noch können wir nicht unangezeigt lassen, daß der Herr Verfasser mit seiner Geschicklichkeit in der Musik eine gute Literatur und Wissenschaft der lateinischen Sprache verbindet, ein Talent, welches man bey verschiednen Musicis vergebens suchet. Er verspricht dem Publico mit ehestem eine andre und stärkere Ausarbeitung zu liefern.

Berlin. Den Herren Verlegern practischer musikalischen Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die saubre und accurat gestochne Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldtem Fu-

gen-

genwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Sebast. Bach, für einen billigen Preiß aus der Hand zu verkauffen. Es belauft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht an einen Centner. Von dem innern Werthe dieses Werks wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mögte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt seyn, daß es das vollkommenste practische Fugenwerk ist und daß jeder Schüler der Kunst, mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marpurgische ist, nothwendig daraus lernen muß, eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniß der Fuge oft theuer genung bezahlen lässet, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Rthlr. das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr dreyßig Exemplare davon abgesetzet worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und, da mir meine Verrichtungen im Dienste Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläuftige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen: so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich davon gänzlich loß zu sagen. Die Herren Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich addreßiren, und versichert seyn, daß ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläuftigkeit und Umstände, die Tabellen überlassen werde, damit durch desselben weitläuftigere Bekanntschaften, zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde. Berlin den 14 Sept. 1756.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Register
über die sechs Stücke
des zweyten Bandes.

A. Seite.

Absatz (musikalischer) 520
Alten, vom Werth ihrer Noten 533
Alten, deren Tonleiter 279. seq.
Alten, von deren theatralischen Vorstellungen 521
Amyot, Uebersetzer des Plutarchs Traktat von der Musik 45
Antier, Marie) Sängerinn bey der Oper 422
Arie, von deren Wiederhohlung 86
Ausführen (executiren), musikalische Stücke von von einer guten und schönen Melodie 101
Ausübungsregeln 102. seq.

B.

Barons, (Ernst Gottlieb) Beytrag zur historisch- theoretisch- und prakti- schen Untersuchung der Laute 65. seq.
Baron, desselben zufällige Gedanken über allerhand Musikal. Materien 124
Berlin, Nachricht vom Operntheater daselbst 271
du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten 448
Brellns, Erfindung ein Clavier zu verbessern 322
du Boß, dessen Abhandlung von den theatralischen Vorstellungen der Alten 521

C.

Cantate, sie hat ihren Ursprung in Frankreich genommen 180
Capellmeister, von dessen Naturgaben überhaupt 128

Seite.
128. in Ansehung des Verstandes und des Willens 129
Charpentier, (Marc. Antoine,) Capellmeister bey der heil. Capelle zu Paris 242
Colasse, (Pascal,) dessen Lebenslauf 235
Componist, dessen Hauptzweck 97
Concert, eins von drey Componisten verfertigtes kan nicht wahrhaftig schön seyn 223
Cyther der Angelsachsen 76

D.

Daube, Gedanken über desselben Generalbaß in drey Accorden 325
Declamation, der Griechen und Römer 198
Decorationen, müssen das Auge verführen 183
Dematins 419. Sängerin.
Desmarets, ward Capellmeister in Paris 240. heirathete insgeheim die Madem. de St. Gobert. 240
— wurde vom Vater verfolgt 240
— flüchtete nach Brüssel 240

Seite.
— ward Capellmeister des Königs von Spanien, Philipp V. 240. verließ Spanien wieder 240
— wurde vom Herzog von Lothringen zum Capellmeister gemacht 241
— er gewinnet den Proceß, und seine Ehe wird für gültig erkläret 241
— stirbt zu Lüneville 241
Desprex, (Joßien) Capellmeister bey Ludewig dem XIIten König von Frankreich 317
Descoteaux, ein berühmter Flötenspieler 204
Desmarets, (Heinrich) 237 componirte dem Coupillet zehn oder zwölf Jahr lang die Motetten 238
Dresden, Königl. Capell- und Kammermusik daselbst 475. seq.

E.

Einschnitt, (musikal.) 520

F.

Fasch, (Carl) Königlicher Kammermusikus 269
Fraguier, (des Abts) Untersuchung einer Stelle aus dem Plato, von der Musik 45
Flöten, der Alten 224. seq.

Frie-

Seite.
Friedeland, ehemalige musikalische Gilde daselbst 1
Fugen, (in Singestücken) sind schwer zu machen 212

G.

Galland, von dem Ursprunge und Gebrauche der Trompete bey den Alten 38
Gallot, spielt die Laute 83
Gedanken, (in der Melodie) die einer Veränderung bedürfen 99
Gedanke, äusserliche Bewegung desselben 111
— innerliche Bewegung 112
Gedanken, von der Musik 145
Gelehrte und Künstler sind, andere zu unterrichten 162
Gemmels, Gedanken von Daubens Generalbaß 542.464.325, 326 seq.
Gesänge, der Alten 531
Gesang, (schöner) wird von einem Componisten am meisten verlangt 194
Gilde, (ehemalige musikalische in Friedland 1

Seite.
de la Guerre, (Elisabeth Claude Jaquet) war wegen ihrer Composition und Flügelspielens sehr berühmt 242
— Sie verheirathete sich an Marin de la Guerre Organisten zu Paris 242
— hat verschiedene Motetten und Kirchenstücke gemacht 242

H.

Harmonie, (phrygische) hebt die Gicht 32
Harmonie, was die alten Griechen für welche gehabt haben 273
Harmonie, was man darunter verstehet. 274
Harmonisten, die berühmtesten aus dem XVIten Jahrhundert 318
— aus dem XVIIten Jahrhundert 320
— aus dem XVIIIten Jahrhundert 321
Hörner, des Büffels oder der Auerochsen werden wie Trompeten gebraucht 44 haben einen hellen Ton 45
Hauptgedanke, muß nicht verändert werden 100

Seite.

J.

Journet, (Francisca) Sängerinn 422

K.

Kirchenmusiken, die Ungeschicklichkeit in den Texten 205. 206
Künste, Schönheit derselben besteht im Natürlichen 160
Künstler, sollen sich befleissigen dasjenige auszuzieren, was dem Volk lieb ist 179

L.

de la Lande, (Michael Richard) Obercapelmeister und Ritter vom St. Michaelsorden 251
— suchte als Violinist Dienste bey der Oper 252
— wird Organist bey vier Kirchen in Paris 253
— wird vom König zum Claviermeister bey seinen beyden Princeßinnen Töchter ernennet 253
— wird Königl. Capellmeimeister 253
— verlieret seine beyden Töchter, der König beehrt ihn mit den St. Michaelsorden 254

Seite.

la Lande 539
Laute, erfunden vom Mercurio 66
Laute, wird von den Galliern nach Italien gebracht 72
Laute, wird bey Kirchenstücken gebraucht 81
Laute, ist aus Italien nach Frankreich gebracht worden 119 hat 6 Linien in ihrem System 119. Ursache davon 119
Lautentabulatur, Unmöglichkeit sie abzuschaffen 120. 121. 122
Leier, geschickt zu vielerley Arten von Gesängen 59 seq.
Lülli 539

M.

Manieren, unglückliche, beschimpfen den Gesang 194
Marais, Marin, Königl. Kammermusicus, spielte die Kniegeige 237
Maupin 419 Sängerin
Meibom, Professor, rühmt die Musik der Alten 127
Melodie, Einheit derselben muß bey der Ausführung beobachtet werden 101
Melodie, Richelmanns Traktat davon 260

Melo-

Seite.
Melodie, was man darunter verstehet 274
Melodie, die beste 98
Manes, des Philosophen, Erfindung eines musikalischen Instruments 73. 74
Metrum 522
Misenus, ein berühmter Trompeter des Hektors 40
Modulation der Alten 525 seq.
Monodische, Composition 264
Monteclair, Michael 249
— — nahm Dienste bey der Oper, führte den Gebrauch des Contraviolons ein 250
Moreau 419. Sängerin
Mouret, Johann Joseph, Kammermusikus, Kapellmeister, und Director des Concertspirituel 247
Mouret, seine widrigen Umstände machten ihn in seinen letzten Jahren ganz melancholisch, 248
Musici, warum viele so sehr verachtet sind 151 seq.
Musikalische Gilde in Friedland 1
Musik, Betrachtungen über die Alte und Neue 16

Seite.
Musik, Wirkung derselben bey Unruhen des Gemüths 19
— — der Griechen, dienete dazu, die Furcht bey den Soldaten zu vertreiben 19
— — ändert den Zustand des Körpers, in so fern er auf die Seele ankommt 19. Beyspiel hievon 20
— — erregt fanatische Entzückungen 21
— — lindert die Wahnsinnigkeit 22
— — Unterschied der alten und neuen 34
— — vielstimmige 45
— — ist unter den Malabaren gebräuchlich 75
— — Schönheiten derselben müßen weder verborgen noch überhäuft seyn 163
— — singende; ihr Vorzug 168
— — soll uns frölich machen 190. 191
Musik, sie muß würdige Sachen nachahmen 208
— — der Alten 452. 273
— — dreyerley Arten derselben 454
— — von der rithmischen 521
— — die Churf. Pfälzische

Seite.

sche Capell- und Kammermusik 567

N.

Naturgaben, eines Capellmeisters 128
Noten der Alten, ihr Werth 533

O.

Obrecht, Jacobus 316
Ockenheim, (Johannes) 316
Opern, derselben Vertheidigung 84 seq.
Oper, das prächtigste unter allen Spectakeln 182
Oper, alle Theile derselben müssen sich dienen 183
Oper (Berlinische) Nachricht davon 271
Opern, verschiedene aufgeführte in Paris, von Anno 1645 bis 1754 230
Operbühnen, in Venedig, Nachrichten davon 425. seq.
Opern, zu Venedig 483. seq.
Organisten, sollen die Gemeine im Tone halten 210
Paris, verschiedene daselbst aufgeführte Opern von 1645 bis 1754. 230
Pelissier, Sängerin bey der Oper. 424
Pergolese, verschiedene Urtheile über ihn 203. 204
Pflichten, eines Capellmeisters 135 seq.
Plautinus (Sänger) Günstling des Kaysers Severi 141
Poet, was er beobachten muß bey einer Oper 91
Polyodische, Composition 264
Pracht der Oper 90
Pythagoräer, ermuntern sich des Morgens durch die Musik 22

Q.

Quiel, dessen Lebenslauf 547

R.

Rameau, dessen Buch von der Harmonie 200. 201
Recitativ, soll mit einem weiblichen Reim schliessen 197
Remond (de St. Mard) dessen Gedanken von der Oper 181
Rieds (Friedr. Wilhelm) Betrachtungen über die Veränderung der musikalischen Gedanken 95
Riedt, desselben Tabellen 387
Riepel, dessen Grundlegung zur Tonordnung 514
Rythmus, musikalischer 521

Seite.

le Rochois, (Marthe) berühmte französiſ. Sängerinn 414. ſeq.

S.

Saltation 534
Sängerinnen, (franzöſiſche) Nachricht von einigen 414
Schale, deſſen Lebenslauf 93
Scenen, ahmen der Natur nach 87
— — müſſen nicht mitten in dem Actus verändert werden 89
— — Progreßion derſelben 89
Simons (Enoch Friederich) deſſelben Beſchreibung der muſikaliſchen Gilde 1
Singen, verkündigte die Feſttage 146
Soliman, (der groſſe) liebt die Muſik 133
le Sueur, Capellmeiſter zu Rouen 238
— — führte eine Motete von ſeiner Arbeit zu Paris auf 238. muſte aber wieder nach Rouen zurück kehren 239
Symphonie, bedeutete bey den Alten ſo viel als Melodie, 55. fernere Bedeutungen, 56

Seite.

T.

Tänze müſſen mit der vorhandenen Materie überbunden ſeyn. 90
Tänze, ſollen pantomimiſch und bedeutend ſeyn 184
Tarentel, Biß derſelben wird durch die Muſik gehoben 29
Tragödie, ein guter Stoff dazu, ſchickt ſich nicht allemal zur Oper 182
Theater (Berliniſches Opern) 271
Theobalde, wird Königlicher franz. Muſikus 236
Theorbe, iſt von der Laute unterſchieden 122. 123. wird nach Noten geſpielet 123
Tonkünſtler, wahrhaftig groſſe, ſollen den ſchönen Wiſſenſchaften fleiſſig obliegen 141
— — ſollen ſich der Deutlichkeit befleißigen 193
Tonkunſt drückt die Empfindungen aus 214
Tonleiter, der Alten 279 ſeq.
Tonleitern der Alten und der Neuern 290
Tonordnung von Riepel 514
Töne, Ordnung darin, die man natürlich nennet 279

Töne,

Register.

Seite,

Töne, bewegliche, unbewegliche 289

Trompete, von derselben Ursprunge und Gebrauche 38

— — dreyerley Arten derselben bey den Römern 40

— — Gebrauch derselben im Kriege 41. Bey den Leichengeprängen 42

— — Trompeten mit Flöten vermischt, bey den Leichenbegängnissen der Grossen und Könige 43

— — (krumme) wird gebraucht wenn die Römischen Feldherrn zum Kriegsheer kamen und die Soldaten anredeten 44

Trompete, (gerade) dient zum Zeichen des Angriffs und der Zurückhaltung im Kriege 44

Seite.

U.

Unterscheid, der alten und neuen Musik 34

Untersuchung, des Abts Fraguier, einer Stelle aus dem Plato von der Musik 45

Venedig, Opern daselbst 483

Veränderer, Unierschied eines guten und schlechten 117

Veränderung, wie sie müsse beschaffen seyn 113 sq.

Vertheidigung der Opern 84

Verwechselungskunst 518. 519

Viertheilstöne, enharmosche 289

Viole de Pardon 71

Vocalmusik, der Alten 528

Vorrechte, der schallenden Musik 172. 173. 174

Vorrechte, der singenden Musik 175. 176. 177. 178